STORIA UNIVERSALE della MUSICA.

Dott. **UGO RIEMANN**
Professore di Scienze Musicali all' Università di Lipsia.

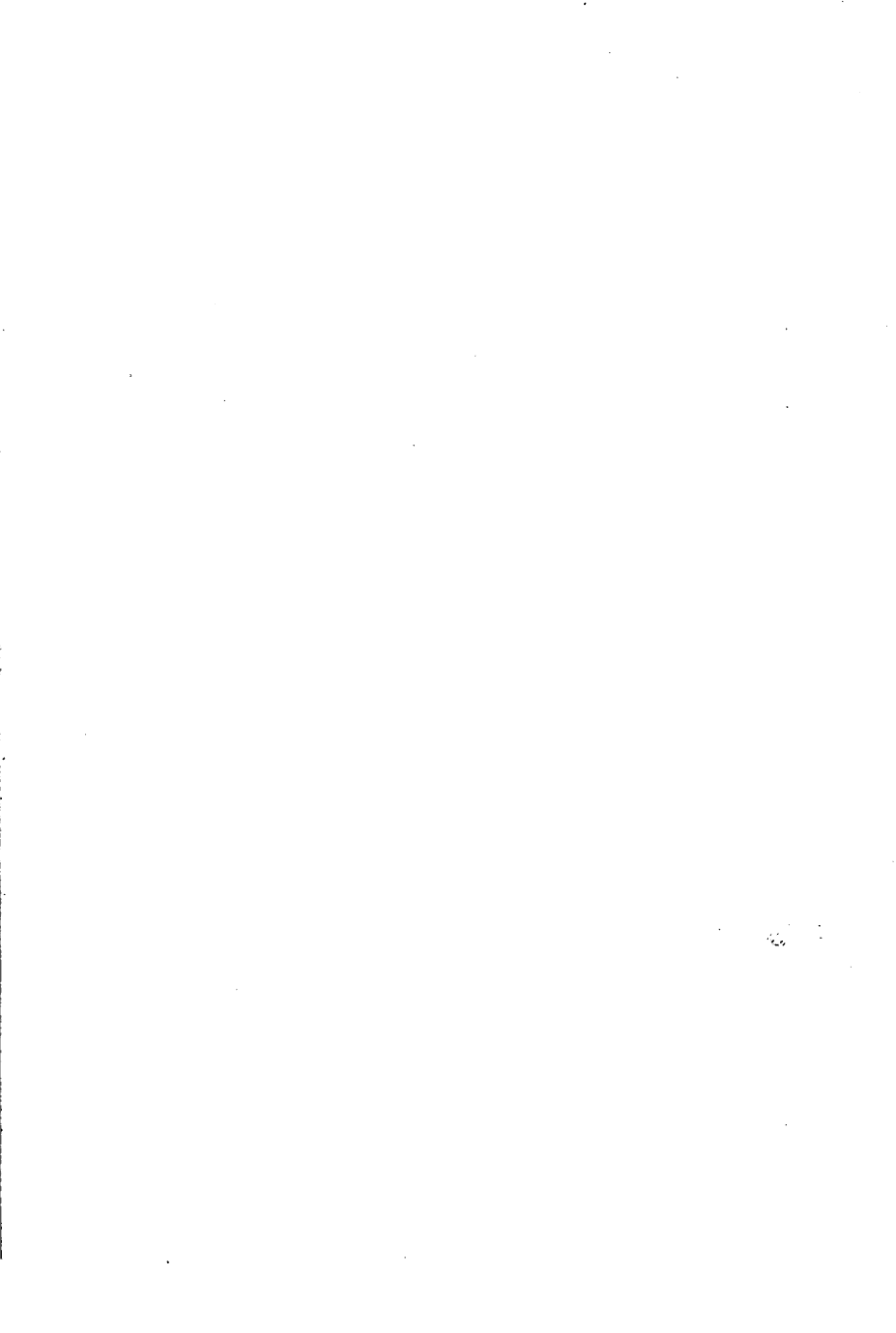
STORIA UNIVERSALE della MUSICA

1ª traduzione italiana sulla 2ª edizione tedesca

del

Dottor ENRICO BONGIOANNI
Professore alla Scuola Normale di Bra.

Prezzo L. 6,50.

TORINO
MARCELLO CAPRA, Editore.
1903.

Premessa dell' Editore.

Nell' edizione originale tedesca, il chiaro, ma modesto Autore intitola quest' opera «*Catechismo della Storia della Musica*».

L' editore italiano temette che il titolo di «*catechismo*» potesse fuorviare il concetto del pubblico sul contenuto dell' opera stessa e scelse quello di «*Storia Universale della Musica*» siccome più confacevole (secondo lui), ad un trattato nel quale si parla di strumenti, di notazione, di forme e di autori musicali dai tempi preistorici fino a Riccardo Wagner. Se immodestia vi fu, si esima, (era pur doveroso il dichiararlo) adunque l' Autore e si biasimi solo l' editore.

Questi è pronto a recitare il *confiteor* ed a cambiare il titolo . . . . . . nelle future edizioni.

Indice.

Libro II.

Storia dei sistemi musicali e della scrittura musicale.

Capitolo V.

Sistemi musicali e notazioni musicali dell' antichità e dei popoli orientali.

Capitolo VI.

Sistema e natura della scrittura musicale del medio evo.

Capitolo VII.

Il sistema musicale moderno.

Libro III.

Storia delle forme musicali.

Capitolo VIII.

Pratica musicale nell' antichità.

Capitolo IX.

Inizii del canto sacro cristiano.

Capitolo X.

Organum, discantus e falso bordone.

Capitolo XI.

L' Età aurea del contrappunto.

Capitolo XII.

Il sorgere della monodia accompagnata.

Capitolo XIII.

La musica del secolo XVIII.

Capitolo XIV.

La musica del secolo XIX.

Appendice A.

Appendice B.

Introduzione.

Capitolo 1°.

Generalità.

1. A quale epoca risale la musica?

Nessuno lo sa. Fin nei più antichi monumenti della letteratura, dell'architettura e della scultura si trovano prove dell'esistenza dell'arte musicale. In sculture egiziane del IV secolo avanti Cristo troviamo già raffigurati flauti, arpe ed altri strumenti musicali; e in China già nel III secolo Ling-Lun, per incarico dello imperatore Hoang-Ti, intraprendeva la trattazione teoretica delle scale. Anche nell'India la cultura musicale è antichissima, come attestano i Veda (libri di preghiere).

2. Sono pervenuti fino a noi monumenti musicali, cioè melodie, di quelle epoche antichissime?

No. Noi abbiamo solo notizia degli strumenti musicali, e delle serie di suoni (scale, riferibili a una epoca alquanto meno remota) che formavano la base delle melodie.

3. In tali epoche era già in uso il canto?

Certamente. Anzi, secondo un'opinione molto diffusa, la musica vocale è più antica della musica istrumentale, quando almeno per quest'ultima s'intenda l'esecuzione di melodie mediante istrumenti.

4. Che altro potrebbe invece indicare tale denominazione?

Quella sorta di musica, la quale, per quanto riguarda

i suoni, non è che un confuso rumore, ma presenta un ritmo regolare, che non solo ha servito nelle epoche più antiche, ma serve ancora attualmente come accompagnamento di danze, processioni e simili presso popoli selvaggi, la cui cultura musicale è ancora molto arretrata anche sotto gli altri aspetti.

5. A quale epoca risalgono le più antiche melodie pervenute fino a noi?

Ne abbiamo solo pochissime anteriori alla nascita di Cristo, almeno scritte colla notazione che noi conosciamo. Tuttavia è probabile che certi canti religiosi ebraici, come pure certe melodie di salmi della Chiesa cattolica, prese dagli Ebrei, e forse anche certi inni che la Chiesa cristiana ha tratto dai culti pagani, siano melodie notevolmente più antiche, più o meno fedelmente conservate.

6. Dunque la storia della musica dovrebbe cominciare solo dalla nascita di Cristo?

No, perchè allora bisognerebbe passare sotto silenzio un' epoca, dalla quale ci sono pervenute, è vero, solo poche melodie, ma in compenso un numero abbastanza grande di opere teoretiche, che sono indizio sicuro del grande sviluppo dell' arte musicale di quel tempo. Quest' epoca è quella aurea della Grecia; tutta la musica del medio evo ha le sue radici nella musica di quest' epoca, e anzi la teoria musicale degli antichi Greci è ancora attualmente il fondamento stabile della trattazione scientifica della nostra arte.

7. Fra la musica del tempo, da cui provengono i più antichi monumenti conservatisi fino a noi, e quella dei nostri tempi esiste forse una differenza che si possa ritenere più grande che non quella che passa fra le poesie, o le sculture, o i monumenti architettonici di quell' epoca e gli attuali?

Certamente. Infatti mentre si ha ragione di credere, che le arti sopradette fossero pervenute già nell' antichità al pieno sviluppo di tutti i loro mezzi rappresentativi, cosicchè per gli scultori e gli architetti lo studio degli antichi è indispensabile e costituisce una vera scuola

di perfezionamento, lo stesso non si può dire invece della musica. Per lo meno è assodato, che alla musica degli antichi era ignota la polifonia, che è propria della musica attuale. Forse la loro ritmica e la loro melodica avevano raggiunto un grado di più elevata proteiformità e finezza; ma essi non conoscevano i grandi effetti che risultano dal risuonare contemporaneo di più melodie indipendenti, la potenza dell' armonia.

8. In quale epoca sorse questa polifonia?

Dopo l' invasione barbarica, dopo il tramonto delle civiltà greca e romana, allorquando i popoli del nord-ovest d' Europa si fecero apportatori di un nuovo periodo di civiltà: nel Medio-evo.

9. La musica a più voci raggiunse in quel tempo un grado così elevato e perfetto di sviluppo, che lo studio delle creazioni musicali di tale epoca sia un dovere per il musicista dei nostri giorni?

No. La combinazione di più voci, di più melodie indipendenti ha impiegato parecchi secoli a liberarsi dalla sua rigidezza e pesantezza, e la conoscenza di essa non può avere per il musicista odierno che un interesse storico, ma non è di importanza essenziale per quanto riguarda la perizia tecnica in quest' arte.

10. Fino a quale epoca deve dunque spingersi il musicista, che voglia studiare i capolavori del passato, e approfondire ed estendere con tale studio il suo sapere e la sua potenzialità artistica?

All' incirca fino al secolo XIV, e ad ogni modo sempre fino al secolo XV. Nel secolo XVI la musica ci appare arrivata ad una straordinaria perfezione della tecnica e dell' effetto artistico; le opere di tale epoca hanno conservato fino ad oggi la loro vitalità, e lo studio di esse ha un' azione altamente benefica ed educatrice sul musicista.

11. Fra la musica di questa età aurea e quella dei nostri tempi esiste ancora una differenza, cho interdica al musicista di appropriarsi direttamente lo stile di quel tempo?

Sì e no. Certamente un' opera del secolo XVI non potrebbe essere confusa con una del secolo XVIII o XIX, e un musicista dei nostri giorni dovrebbe più d' una volta lottare contro la propria natura artistica e contro l' ostilità del pubblico, se volesse scrivere semplicemente e fedelmente nello stile del secolo XVI. Ma egli può ripromettersi un grande successo, e tenderà non ad un regresso, ma ad un progresso dell' arte, se saprà appropriarsi ciò che distingue lo stile di quei tempi dall' attuale, e fondere insieme, per quanto è possibile, le particolarità di stile delle due epoche.

12. Che cos' è dunque, che distingue lo stile a più voci dei nostri tempi da quello del secolo XVI?

La musica dei tempi nostri non dà a tutte le voci della composizione polifonica uguali privilegi e uguale importanza, ma sempre o) quasi sempre) una voce appare come voce principale, come melodia, mentre le altre occupano un posto subordinato, come voci di accompagnamento. Nella musica del secolo XVI ciascuna voce è melodia; in essa l' armonia è solo il risultato della combinazione di più melodie, mentre oggidì l' armonia delle voci d' accompagnamento serve principalmente ad accrescere l' effetto della melodia della voce principale.

13. Ma molti capolavori di quell' epoca dello sviluppo della composizione a più voci (fino al secolo XVI) non sono forse composti basandosi sopra una voce data, una melodia tratta dal canto gregoriano od anche un canto popolare? tale voce data non deve essere considerata come la voce principale, e le altre invece come accompagnamento?

Per il compositore era così, ma non per l' uditorio. Il cosidetto «cantus firmus» non era mai animato da vera vitalità musicale: esso il più delle volte si componeva di note di valore molto grande, mentre le voci ad esso aggiunte avevano un movimento melodico vivacemente figurato. Questa cosidetta voce principale, che per lo più era il tenore, passava quindi quasi inosser-

vata in mezzo al vivace succedersi delle altre voci, ne era per così dire soffocata.

14. In quale epoca sorse il nuovo principio stilistico, che diede l'importanza principale ad una voce come melodia, e abbassò le altre voci alla parte secondaria di voci d'accompagnamento?

All'incirca nella stessa epoca, in cui la polifonia rigorosa raggiunse la massima fioritura, cioè alla fine del secolo XV e al principio del XVI; in quest'epoca almeno acquistò gran voga una maniera di composizione, che rifuggiva da uno degli artifizi principali di quello stile, cioè l'imitazione del movimento di una voce da parte di un'altra voce (a modo di fuga), e la conseguente diversa ritmizzazione, con pause ed attacchi alternati, delle singole voci, e faceva procedere tutte le voci di conserva, onde la voce più alta acquistava maggiore risalto; per tal ragione questa voce veniva elaborata con speciale accuratezza. Verosimilmente questa forma primitiva di polifonia era già da lungo tempo in uso presso le corporazioni di suonatori; tuttavia mancano documenti in prova di tal fatto. Nell'epoca in cui essa comincia ad apparire nella letteratura (nella musica per liuto [danze] e nelle canzoni popolari italiane [frottole] del secolo XV), le frequenti grossolane offese alle regole della composizione che in essa s'incontrano dimostrano come la sua origine si debba cercare altrove. Questa maniera di composizione assunse per la prima volta una forma artistica nella canzone a 4 voci e nel corale protestante, che è improntato sulla medesima, ma ben tosto penetrò anche nelle più elevate forme artistiche, creando per tal modo uno stile, nel quale l'antica maniera di composizione apparve come trasfigurata dal principio nuovo (stile di Palestrina).

15. Dunque il terzo periodo principale comincierebbe dopo l'epoca della Riforma, ossia dopo Palestrina?

No, perchè allora la melodia era ancora costretta a procedere di conserva colle altre voci. Essa dovette

prima emanciparsi e divenire del tutto libera, dominatrice unica, incontrastata e incontrastabile, ed abbassare le altre voci alla posizione subordinata di sue ancelle. L'êra nuova nella storia della musica data solo dal giorno in cui fu negata coscientemente la parità di importanza delle voci.

16. Come, dove e quando è nato questo pensiero?

Dopochè si cominciò a considerare la voce superiore di un pezzo per canto composto a più voci — la musica artistica del medio evo era esclusivamente musica per canto — come melodia, non si tardò molto a fare delle specie di riduzioni di tale musica per uso privato, riduzioni in cui la voce superiore era eseguita dal canto, mentre le voci inferiori erano eseguite alla bell'e meglio sul liuto, e anche sul cembalo o su un altro strumento atto all'esecuzione di più voci (viola da gamba, organo). Questa usanza sorse nel secolo XVI e fu universalmente adottata, cosicchè contemporaneamente alle nuove opere per canto si pubblicavano le riduzioni di esse per liuto o in intavolatura istrumentale (di cembalo). In Italia alla fine del secolo XVI ebbe origine per ragioni analoghe (cioè per sostegno e parziale sostituzione delle voci del canto [esclusa ben inteso la voce della melodia]) il basso numerato sull'organo e sul clavicembalo. Ma fu solo verso il 1600 che in Firenze un'accolta di uomini di fine coltura, in parte mecenati e in parte musici, i quali aspiravano niente meno che ad una risurrezione delle meraviglie d'effetto della musica greca antica, narrate dagli antichi scrittori, negarono coscientemente la parità di importanza delle voci, e riconobbero la melodia come la realizzazione del pensiero musicale. Costoro conoscevano abbastanza i ragguagli degli antichi a tale proposito, da comprendere come gli antichi Greci non cantassero a più voci, ma bensì ad una voce sola. Essi però non s'immaginavano che avrebbero iniziato una nuova epoca artistica, coll'aggiungere alla voce sola un accompagnamento istrumentale. Essi furono i veri creatori

dell' opera, dell' oratorio, e per conseguenza di tutta la musica moderna.

17. Ma se, come risulta da quanto è detto sopra, il sorgere di una vera musica istrumentale si ha solo dopo l' inizio del secolo XVII, non sarebbe più esatto ed opportuno dare alla nuova epoca il nome di «epoca della musica istrumentale»?

No, perchè anzitutto noi sappiamo con certezza, che già in secoli precedenti era in uso, benchè in forma primitiva, la musica istrumentale a più parti, ed è dimostrato che già nel secolo XVI si avevano esecuzioni istrumentali veramente artistiche; però i pezzi eseguiti il più delle volte erano scritti propriamente per voci di canto (per lo più quattro). Perciò anche la musica istrumentale, di data posteriore al 1600, massimamente nello stile si distingueva poco dalla musica per canto con accompagnamento di strumenti, della quale abbiamo parlato sopra. L' innovazione essenzialmente stava piuttesto nell' evidente concentrazione del contenuto musicale in una voce, che era assistita dalle voci d' accompagnamento solo quel tanto che si richiedeva per mettere in luce l' armonia.

18. L' antico stile a più voci (strettamente polifonico) scomparve subito dopo il sorgere dello stile «accompagnato»?

No. Esso non è ancora scomparso neppure presentemente, e non scomparirà mai; invece, come s' è detto, il còmpito sommo dei tempi nostri è quello di fondere insieme, nei limiti del possibile, gli elementi caratteristici di quello stile col nostro stile attuale. Due luminosi esempi del come ciò possa avvenire sono offerti ai giovani cultori della musica dai due grandi maestri, che educati ancora secondo le tradizioni dello stile antico, avevano tuttavia perfettamente compreso lo stile nuovo, e crearono opere, che rimarranno in ogni tempo modelli indistruttibili, ammirabili tanto per la potenza della melodia e la chiarezza dell' armonia, quanto per la ricchezza e la indipendenza della condotta delle singole voci. Se

la musica di Palestrina ci appare come il termine di un' epoca artistica più arretrata, irradiato dall' aurora di una nuova epoca, Bach e Händel hanno additato, a distanza di parecchi secoli, in qual modo si dovrà compiere in un' epoca avvenire l' assimilazione dello stile polifonico collo stile accompagnato. Per opera loro il nuovo stile ebbe i suoi primi grandiosi monumenti, che lo stile antico illumina, come in un tramonto di sole, coi suoi raggi di porpora e d' oro. Dapprima (e non poteva essere altrimenti), i due stili si mantennero per lungo tempo l' uno accanto all' altro, da una parte lo stile antico ancora in tutta la sua rigidità, dall' altra lo stile nuovo, che dapprima, come prodotto di riflessione, era solo una scarna parvenza, ma poi s' andò bentosto sempre più rinvigorendo; infine i due stili si mescolarono e si combinarono insieme nei rapporti più svariati. Soltanto, il nuovo stile dovette compiere il suo pieno sviluppo vitale allo stato di assoluta purezza, come avvenne nell' opera italiana del secolo XVIII e del principio del secolo XIX, e nello stile istrumentale di Haydn e di Mozart, come pure in parte in quello di Beethoven, prima che si potesse riconoscere, che la salute dell' arte non sta in questo stile soltanto, e che non ogni cosa dello stile dominante dal secolo XIV al XVI deve essere buttata tra i ferravecchi. Lo studio di Bach e di Händel additò la via allo studio di Palestrina e dei suoi contemporanei e predecessori.

19. Quali sono adunque i tre periodi principali di tutta la storia della musica?

I° Periodo: Antichità. Periodo dell' unissono assoluto (omofonia, vocale e istrumentale), che giunge fino al secolo X dopo Cristo.

II° Periodo: Medioevo. Periodo della polifonia assoluta (soltanto vocale nella musica veramente artistica), che arriva fino alla fine del secolo XVI.

III° Periodo: Tempi moderni. Periodo della melodia accompagnata (armonia, vocale e istru-

mentale), che ha le sue radici nei secoli XV—XVI e arriva fino ai nostri giorni.

Lo stile dell' avvenire, al quale tende già l' epoca attuale, potrebbe essere presumibilmente quello della polifonia accompagnante.

Libro I°.

Storia degli strumenti musicali.

Capitolo 2°.

Istrumenti dell' antichità.

20. Quali sono gli strumenti più antichi?

È difficile a dirsi. Senza dubbio più antico che qualunque strumento musicale artificiale è lo strumento dato all' uomo dalla natura stessa, cioè la voce. Tuttavia è sempre discutibile, se realmente il canto sia più antico della rozza musica con primitivi istrumenti a percussione, fra i quali quello dato all' uomo dalla natura, cioè le mani, ha di nuovo una parte essenziale nell' accompagnamento della danza presso popoli selvaggi e nella più remota antichità.

21. Quale è la classe di strumenti musicali artificiali che s' incontra per la prima presso i popoli dell' antichità?

Fin dove arrivano le investigazioni storiche, s' incontrano strumenti di tutte le classi contemporaneamente: strumenti a percussione, a fiato e a corde.

22. Perchè nominare gli strumenti in quest' ordine, invece che in quello comunemente adottato, che è inverso del sopradetto?

Perchè gli strumenti a percussione sono i più primitivi e, se si guarda al maggior numero di essi, i più

rozzi, e perciò furono verosimilmente inventati prima d'ogni altro, mentre gli strumenti a corde ancor più di quelli a fiato presuppongono già un senso musicale raffinato.

23. Cominciamo dagli Egiziani, che sono il popolo di civiltà più antica, per quanto se ne sa; avevano anch'essi già nelle epoche più antiche a noi note istrumenti a corda?

Certo. In pitture funerarie dei tempi della quarta dinastia egizia, che fiorì tre o quattro secoli prima di Cristo, si trovano già raffigurate arpe e liuti, cioè le due classi principali di strumenti a corde, in cui le corde vengono strappate.

24. In che cosa differiscono fra loro gli strumenti ad arpa e quelli a liuto?

Gli strumenti ad arpa possiedono un maggior numero di corde, ciascuna delle quali non può dare che un suono solo; gli strumenti a liuto abbisognano di un minor numero di corde, perchè sono muniti di una tastatura, cosicchè da una corda accorciata a piacimento mediante pressione della dita si può ottenere un numero considerevole di suoni diversi.

25. Queste antichissime arpe e liuti rassomigliano alle arpe dei nostri tempi, ai liuti del secolo XVII ed al loro ultimo discendente attuale, il mandolino?

Nelle parti essenziali sì. Però le arpe da principio avevano solo poche corde e mancavano ancora di una cassa di risonanza; ma esse assunsero ben tosto una forma che s'avvicina molto all'attuale, con un gran numero di corde, una cassa di risonanza perfezionata, tavola armonica e traversa, ed erano di grandezza notevole (superiore alla statura dell'uomo). Il loro nome egiziano era *tebuni* (v. figura); esse venivano suonate stando in piedi o in ginocchio. Il liuto, che si chiamava *nabla* (v. figura), aveva tutte le parti essenziali del mandolino attuale, cioè una cassa di risonanza pan-

ciuta, un manico lungo (con tastatura e testa munita di piroli), un ponticello, una rosa e da una a tre corde.

26. Quale scopo ha la cassa di risonanza? Le corde non trasmettono le loro vibrazioni direttamente all' aria?

No; così si avrebbe solo un suono molto debole e meschino. Anche le più antiche fra le arpe egizie, che avevano ancora affatto la forma dell' arco (senza

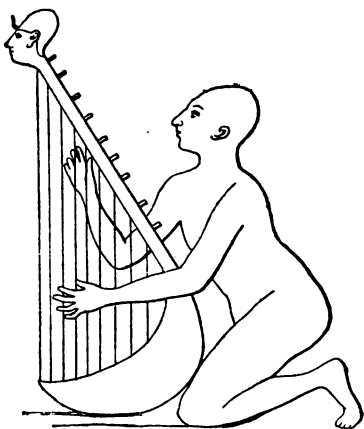



Figura 1.
Arpa egiziana antica (*Tebuni*).

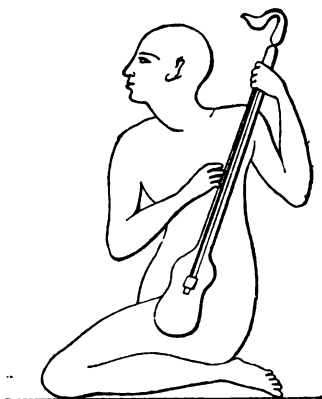



Figura 2.
Liuto egiziano antico (*Nabla*).

dubbio fu il suono prodotto dalla corda dell' arco nello scoccare la freccia che condusse, anche secondo antiche leggende, all' invenzione degli strumenti di questa specie) difficilmente potevano esser prive di una cassa di risonanza, che ne rinforzasse il suono, e forse gli Egiziani si saranno serviti allora di una cassa, su cui il suonatore appoggiava lo strumento. La corda vibrante comunica le sue vibrazioni anzitutto alla cassa di risonanza, la quale a sua volta le trasmette con tutta la sua superficie all' aria.

27. Gli Egiziani avevano ancora altri strumenti a corde?

In epoche posteriori essi ebbero dai Semiti (Aamu o Hyksos) o dagli Assiri la lira; ma gli Egiziani antichi non conoscevano ancora questo strumento.

28. Quali erano gli istrumenti a fiato noti nell' Egitto antico?

Flauti di diverse specie ed anche istrumenti molto semplici a bocchino. I flauti sono in massima parte diritti, con un' imboccatura in forma di becco, come il flagioletto (flageolet) che ora va scomparendo, e come tutte le canne ad anima dei nostri organi; il numero dei fori era esiguo (cinque), e per conseguenza era anche limitata l' estensione dei suoni. Essi si chiamavano *mem*. Accanto a questi flauti si notano flauti trasversi, che analogamente agli attuali venivano suonati tenendoli trasversalmente, e si chiamavano *sebi* (v. figura). I flauti doppi, che spesso si incontrano in quest' epoca, non erano che due *mem* tenuti in bocca contemporaneamente: tuttavia non è escluso che certi istrumenti a fiato straordinariamente sottili (di stelo d' avena o d' orzo) siano da ascriversi alla classe degli istrumenti ad ancia (a lingua di canna). Più tardi apparvero anche flauti ricurvi, che provenivano certo dall' Asia minore; la curvatura aveva lo scopo di rendere gli strumenti maneggevoli, malgrado una maggiore lunghezza (infatti in quell' epoca antichissima non si conoscevano ancora chiavi).

Figura 3.
Flauto egiziano antico (*Sebi*).

29. I primi strumenti a bocchino sopra menzionati erano ricurvi come gli attuali nostri corni o trombe?

No. Questo artifizio non si apprese che più tardi. Essi erano diritti e molto corti.

30. Gli Egiziani avevano strumenti a percussione?

Sì, essi avevano tamburi guerreschi in forma di piccole botti, colle due estremità chiuse da pelli fortemente tese, che venivano percosse colle mani od anche con una mazza; essi avevano pure timballi fatti a guisa di tamburelli e diverse specie di nacchere, a cui apparteneva anche il sistro, che era usato nel culto d' Iside.

31. Gli antichi Egiziani si servivano di queste numerose specie di strumenti solo isolatamente, oppure le riunivano in una specie d' orchestra?

Dalle figure di quei tempi risulterebbe vera la seconda asserzione; tuttavia, anche dato che essi non si limitassero solo a marcare il ritmo (con timballi e nacchere), probabilmente l' insieme non andava più in là di una semplice esecuzione all' unissono od all' ottava. Se gli Egizi avessero conosciuto una polifonia sistematica, sarebbe inconcepibile come i Greci non se la siano appropriata.

32. La musica ed i musici godevano considerazione presso gli Egiziani?

Sì. «La musica accompagnava il sacrifizio, la danza, le nenie funebri, e il banchetto di festa. Apprendiamo da iscrizioni, che vi erano musici aventi una posizione segnalata alla Corte. I sommi cantori erano persone molto stimate, e appartenevano agli eletti del re» (Ambros).

33. La teoria musicale degli Egizi è pervenuta fino a noi?

No. Tuttavia Pitagora, che fu educato ed istruito in Egitto, avrà attinto la motivazione matematica della teoria degli intervalli dai sacerdoti egiziani.

34. Veniamo ora al secondo degli antichi popoli civili, ai Chinesi. Avevano anch' essi fin dai

tempi più antichi strumenti a corde, a fiato e a percussione, al pari degli Egiziani?

Sì, ma presso di essi la classe più riccamente sviluppata era quella degli strumenti a percussione. Qui si ha primo fra tutti il *king* (v. figura), uno strumento veramente degno di speciale considerazione, composto di piastre di pietra sospese, dal suono gradatamente più basso, che venivano percosse con mazze: più tardi tale strumento venne costruito di piastre di legno, col nome di *Fang-hiang* e infine di piastre di rame, col nome

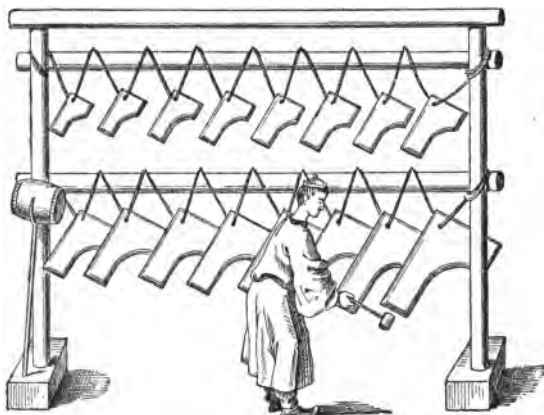



Figura 4. *King* chinese, a sinistra un *Hiuen-Ku.*

di *Yün-lo.* Qui si hanno timpani e tamburi, con pelli animali tese (*Hiuen-Ku*), e ogni sorta di strumenti rumorosi di legno, nacchere e altri strumenti a percussione. Qui si hanno pure campane e campanelli delle più diverse dimensioni, composti di un miscuglio di rame e stagno; strumenti questi che stanno già in un grado più in alto dei precedenti. In fine si hanno anche *carillons* (suonerie di campanelli) completi, che vengono suonati a modo del *king.*

35. I Chinesi in quei tempi antichi conoscevano già anch'essi il flauto?

Certo, anzi in tre forme diverse, cioè il flauto diritto (*Yo*), il flauto trasverso (*Tsche*, col foro d'imboccatura nel mezzo dello strumento), e uno strumento composto di una serie di tubi di bambù di diversa lunghezza, nei quali si soffiava come in una chiave femmina (*siao*, analogo alla *siringa* dei Greci).

36. Quale delle tre specie sarà stata la più antica?

Certo l'ultima nominata, perchè non richiede una tastiera di fori, e in ogni caso la sua diteggiatura è ancora altrettanto primitiva quanto quella del *tsche* colle sue due serie di tre fori, disposte l'una a sinistra e l'altra a destra dell'imboccatura; e neppure è necessaria una speciale perizia nel soffiarvi dentro l'aria, quale invece è indispensabile nel *yo* (con tre e più tardi con sei buchi).

37. I Chinesi avevano ancora altri strumenti a fiato?

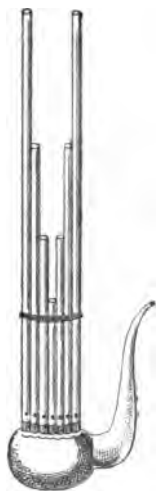
Sì, ma la massima parte di essi appartiene certo ad epoche meno lontane. Essi avevano strumenti a fiato di lamiera metallica, in forma di trombe (con bocchino) ma non ricurvi, bensì diritti, o tutto al più con una curvatura quasi impercettibile; una specie di oboe, cioè uno strumento a fiato con lingua di canna (*koan*), ed anzi anche uno strumento abbastanza complicato con linguette battenti, il *tscheng* (v. figura).

Figura 5.
Tscheng chinese.

38. La conoscenza di quest' ultimo strumento pervenne forse ai Chinesi dall' Occidente?

No; all' opposto nell' Occidente nacque l' *armonium* quando si venne a conoscenza dello strumento chinese.

39. Il *tscheng* rassomiglia all' *armonium* anche esternamente?

No. Il corpo è una zucca vuota, nella quale si soffia mediante un tubo ricurvo ad S, e nella quale sono

inseriti dodici o ventiquattro tubi di bambù chiusi da piastre metalliche con linguette battenti; per far arrivare il vento alle singole linguette si chiudono colle dita i buchi di cui sono muniti i singoli tubi.

40. I Chinesi avevano strumenti a corde?

In origine solo due istrumenti simili alla cetra, con una cassa di risonanza piatta senza tastatura, su cui erano tese in numero abbastanza grande (venticinque) corde di seta tôrta: il *kin* (v. figura) e il *tsche.* Questi strumenti, al pari della maggior parte di quelli finora nominati, sono ancora attualmente tenuti in pregio.

Figura 6. *Kin* **chinese.**

Solo più tardi i Chinesi per mezzo dei Persiani e degli Indiani vennero a conoscenza del liuto, che, come sappiamo, era noto in Egitto fin da tempi antichissimi.

41. Anche gli Indiani ebbero, come è noto, una cultura musicale molto antica. V' è qualcosa di speciale da osservare riguardo ai loro strumenti musicali?

Gli Indiani avevano numerosi strumenti a percussione del genere dei timpani, dei tamburi, delle raganelle, strumenti a fiato simili a trombe e tromboni, ed anche flauti (*Basaree,* in cui si soffiava col naso) e strumenti a corda veramente degni di nota.

42. Come mai degni di nota?

Perchè la specie più semplice di istrumenti a corde, quella cioè delle arpe o delle cetre, in cui ogni corda non deve dare che un solo suono, non era, a quanto pare, affatto rappresentata presso gli Indiani, mentre vi esistevano più specie d' istrumenti a corde con tastatura. Il più antico e in pari tempo il più notevole di essi è la *vina* (v. figura) composta di un tubo di legno, lungo circa quattro piedi e disposto orizzontalmente su due

zucche vuote, sul quale sono incollati diciannove ponticelli di altezza crescente. Ad una estremità del tubo si trova un incastracorde ricurvo verso l'alto, dal quale partono sette corde metalliche che passano al disopra dei ponticelli e poggiano soltanto sul più lontano, che è il più elevato, e infine vanno ad avvolgersi intorno ai piroli impiantati all' altra estremità del tubo. I diciotto ponticelli più bassi formano così una specie di tastiera dimodochè il suonatore può trarre dalle corde suoni più acuti o più bassi, secondochè le preme colle dita sopra i ponticelli più vicini all' incastracorde o più lontani dal medesimo. Le corde vengono *strappate* con un ditale munito di punta metallica. La *vina* non si è diffusa fra gli altri popoli. Gli Indiani hanno pure uno strumento simile al liuto, il *magoudi*, che essi hanno tratto verosimilmente dagli Arabi, i quali alla loro volta lo avevano preso dagli Egizi. Non ancora totalmente assodata è l' età e la provenienza del *ravanastron* (detto anche *serinda*), nel quale si dovrebbe vedere il più antico strumento ad arco, se esistessero prove sicure della sua grande antichità. Invece non è che troppo fondata l' opinione, che anche questo

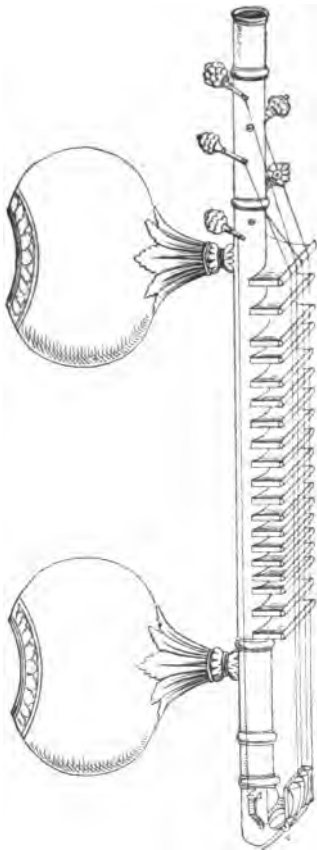



Figura 7. *Vina* indiana.

strumento sia stato trasmesso, naturalmente solo in epoche posteriori, dagli Arabi agli Indiani.

43. Che cosa sappiamo degli strumenti musicali degli antichi Assiri e Babilonesi?

Ben poco sia degli uni che degli altri; sembra tuttavia accertato, che tanto a Ninive quanto a Babilonia l' arte musicale non abbia avuto uno sviluppo degno di menzione, benchè possa avere avuto una parte importante nell' animare le schiere durante la guerra, e come ornamento dei sontuosi banchetti e delle splendide feste durante la pace. Fra gli strumenti assiri sono rimarchevoli certe specie di arpe o cetre, che venivano suonate in posizione orizzontale con un plettro; la *sabbeka* o *sambuka* dei Babilonesi, di cui ci è noto soltanto il nome, potrebbe essere identica agli strumenti sopradetti, perchè il nome si è conservato nell' Occidente per gli strumenti analoghi fino nel più tardo medio evo (presso i Greci *Sambyke*, in latino *Sambuca*, in medio alto tedesco *Sambiut*, e via dicendo; *salterio*). Anche la *lira* (v. figura) è uno strumento d' origine assira, con una cassa di risonanza collocata al disotto delle corde e parallelamente ad esse; nella metà superiore di essa era praticata una finestra quadrangolare, cosicchè superiormente ne risultava un arco, come nella *chrotta* celtica. La lira si teneva sotto il braccio, inclinata in avanti, e si suonava con un plettro. Uno strumento a fiato dei Babilonesi, che è molto raro, e che più tardi era destinato a dare origine, mediante successivi perfezionamenti, all' organo, consiste in una cornamusa di costruzione affatto primitiva, cioè in un otre nel quale si soffiava per mezzo di un tubo, e dalla cui opposta estremità partiva una specie di piffero, che senza dubbio conteneva una lingua di canna, ed era evidentemente munito di un certo numero di buchi. Inoltre tanto gli

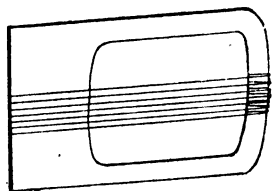



Figura 8. *Lira* assira.

Assiri quanto i Babilonesi avevano timpani e tamburi, flauti e trombe diritte.

44. E gli Ebrei, avevano una cultura musicale degna di nota?

Sì, essi tenevano in gran pregio l' arte musicale e le assegnarono una parte molto importante nel culto. È verosimile che tanto la musica quanto anche gli strumenti degli Ebrei provengano dall' Egitto; l' arpa pervenne ad essi per via indiretta dai Fenici, come dimostra il nome fenicio di *kinnor* che essi davano a questo strumento. Del resto le arpe degli Ebrei erano più piccole delle egiziane e triangolari. Un altro strumento a corda ebraico è il *nebel* (salterio), quadrangolare con cassa di risonanza sotto le corde (come la *sambuka* babilonese); anche la *lira* era nota agli Ebrei e già in una forma più perfezionata (*hasur*), con cassa di risonanza in forma di tartaruga e due braccia libere inserite su di essa, in cui l' arco primitivo della lira assira era sostituito da una traversa, alla quale venivano assicurate le corde. Del resto intorno agli strumenti musicali degli Ebrei si sono fatte le più strane fantasticherie; ben poco noi sappiamo di essi. Si è persino arrivati, basandosi ben inteso su scritti talmudici, ad attribuire loro strumenti ad arco, che essi certamente non hanno posseduto. Se è vero che gli Ebrei abbiano posseduto strumenti con manico e con tre corde soltanto (*schalischim*), questi erano senza dubbio liuti, che essi avevano imparato a conoscere in Egitto.

45. Quali erano gli strumenti a fiato ed a percussione degli Ebrei?

Fra gli strumenti a fiato predominano, come aventi un' origine verosimilmente nazionale, lo *schofar* e il *keren*, corni d' ariete spirali, che venivano impiegati nel culto; presso nessun altro degli antichi popoli civili troviamo traccia di tali strumenti. È certo che essi presero dagli Egiziani le trombe diritte (*chazozeroth*), i flauti (il *nekabhim*, e una specie più piccola, il *chalil*) e i tim-

2*

balli, nonchè i loro salteri (*teltselim*) e le loro raganelle (*tabelle*) di legno (*maanim*).

46. Conobbero gli Ebrei l'armonia, cioè la polifonia intesa nel nostro senso?

Difficilmente: di essi come di ogni altro popolo dell'antichità si conosce ben poco che possa fornire a tale riguardo un punto d'appoggio alle nostre indagini. Le musiche, assai ricche di strumenti, tanto nelle processioni e nelle feste trionfali quanto anche nel culto, suonavano senza alcun dubbio all'unisono o alternando gli strumenti, e il ritmo veniva accentuato cogli strumenti a percussione. Dopo il trasporto dell'Arca Santa nel tempio il re Davide incaricò della musica sacra i Leviti: questi battevano il *kinnor* e il *nebel*, mentre gli stessi sacerdoti, stando dinanzi all'Arca Santa, davano fiato al *schofar* e al *keren*. È noto che lo stesso David non credeva di far sfregio alla sua dignità accompagnando col suono di uno strumento a corda i suoi canti di giubilo, e le sue canzoni di preghiera o di penitenza.

47. Veniamo ora ai Greci. La cultura musicale dei Greci si distingueva essa essenzialmente e radicalmente da quella dei rimanenti popoli dell'antichità?

Sì. Poichè mentre la musica degli Egizi e degli Ebrei si poneva a servizio della religione per abbellire il culto ed elevare i cuori, mentre la musica dei popoli dell'Asia minore serviva ad accrescere lo sfarzo e il lusso delle corti principesche e veniva eseguita da musici pagati, presso i Greci invece la musica si elevò per la prima volta alla dignità di arte libera, e la coscienza nazionale la ammise a far parte del più prezioso patrimonio ideale della nazione. Non è che essa con ciò abbia occupato una posizione privilegiata; ma essa prese posto, come fattore ugualmente importante dell'educazione dello spirito e del cuore della nazione, accanto alle altre arti e sullo stesso gradino delle scienze filosofiche, parte integrante dell'elevato sviluppo di civiltà del piccolo

popolo ellenico, che ancor oggi forma oggetto della nostra ammirazione.

48. La più elevata posizione artistica della musica greca si rivelava dessa anche nella forma esterna della sua realizzazione, cioè nella scelta dei loro strumenti musicali?

Certo. I Greci ponevano al disopra di tutto la musica vocale. I loro poemi epici (*Iliade, Odissea*) e le loro leggende degli Dei venivano cantati o almeno recitati musicalmente da rapsodi con accompagnamento d' istrumenti, ovvero con preludî, interludî e postludî istrumentali; le odi di un Pindaro, di un Anacreonte, di una Saffo venivano cantate, e la tragedia dell' epoca aurea della Grecia (Eschilo, Sofocle, Euripide) era una associazione di poesia, mimica e musica, affine al moderno dramma musicale.

49. Quali erano gli strumenti che fra i Greci occupavano per così dire il posto d' onore?

Come non può attendersi altrimenti da un popolo di civiltà così elevata, erano gli strumenti a corda, e fra questi non i più grossi, quelli capaci di maggiore sonorità, ma bensì strumenti piccoli con un ristretto numero di corde ed aventi manifestamente solo una scarsa sonorità: la lira e la cetra (*kitara*).

50. Ci è noto qualcosa di più preciso circa la costruzione di queste due specie di strumenti?

Certo, e noi li conosciamo tanto da numerose pitture pervenute fino a noi quanto anche dalle descrizioni degli scrittori. La lira trasmessa ai Greci dagli Egizi, ovvero direttamente dagli Assiri, si perfezionò in uno strumento costruito con gusto ed eleganza, composto di una cassa di risonanza in forma di guscio di tartaruga, da cui si elevavano due braccia o colonne ricurve; le corde erano distese dalla traversa collegante queste braccia fino alla cassa di risonanza. Sembra che la cetra si distinguesse dalla lira solo per la forma della cassa di risonanza, che in quella era piatta e quadrangolare e si continuava ai lati direttamente nelle braccia; nel suonare

il fondo della cassa veniva tenuto contro il petto (e quindi lo strumento risultava inclinato all'innanzi). All'incontro la lira veniva tenuta verticalmente sotto il braccio o fra le ginocchia. È verosimile che ambedue gli strumenti fossero in origine identici; le specie più grandi si chiamavano anche *forminx*, le più piccole *chelys*. In origine la lira (come pure la *kitara*) deve aver avuto solo quattro corde; Terpandro ne accrebbe poi il numero a sette, Pitagora vi aggiunse l'ottava, Teofrasto di Pieria la nona, Ione ed Istieo la decima, Timoteo l'undicesima e Ferecrate la dodicesima. Da ultimo lo strumento ebbe e conservò diciotto corde. Le corde stesse erano di minugia o tendini tôrti e venivano toccate con un plettro.

51. I Greci non avevano anche arpe e liuti, come già gli Egizi e gli Ebrei?

Li avevano, ma tali strumenti non acquistarono presso di loro una grande importanza e predilezione; la lira e la cetra erano i soli strumenti a corde ammessi nelle gare che si facevano in occasione delle feste di Delfo e Olimpiade. L'arpa era chiamata col nome semifenicio di *kinyra* (= kinnor) ovvero anche con quello di *trigonon* (triangolo); i Greci la presero certo dalla Frigia. Anche la *sambyka* assira si ritrova presso i Greci (il *salterio*). Uno strumento avente parimenti un numero molto grande di corde era la *magadis*, su cui si suonava ad ottave; l'*epigonion* e la *pektis* avevano un numero di corde ancor maggiore. Il liuto, che appare qui sotto il suo nome egiziano di *nabla*, era lo strumento che aveva il minor numero di corde, cioè soltanto due; verosimilmente era un liuto a tre corde la *pandura*, il cui nome esiste ancora oggidì per istrumenti analoghi. Il monocordo, tanto quello propriamente detto, composto di una sola corda tesa con ponticello scorrevole, quanto quello con quattro corde accordate all'unisono (helikon), non era un vero strumento musicale; ma piuttosto uno strumento usato a scopi scientifici.

52. Nelle feste dei Greci non erano anche ammesse gare di suonatori d'istrumenti a fiato?

Certo. Accanto alla lira ed alla cetra il flauto (*aulos*) godeva la massima considerazione fra tutti gli strumenti musicali. Già nell' anno 585 avanti Cristo *Sakadas* ottenne che il suonare il flauto fosse egualmente lecito quanto il suonare la cetra durante i giuochi pitici. Ma vi furono anche gare di trombe. Si è da molti ammesso, che l'*aulos* fosse una specie di *chalumeau* o di oboe; tuttavia oggidì sembra assodato che esso fosse un vero flauto, cioè un flauto a becco (del tutto simile alle canne principali dei nostri organi, con due o tre buchi soltanto). Ciò risulta, ad es., anche dal fatto, che Mida di Agrigento, a cui nell' anno 488 av. Cristo durante i giuochi pitici si ruppe il bocchino del flauto, seguitò a suonare senza di esso. Ciò non sarebbe certo stato possibile con un *chalumeau*. Anche la circostanza, che le canne degli organi più antichi, che erano notoriamente canne ad anima, sono chiamate *auloi*, è un valido argomento in favore di questo modo di vedere. Si costruivano flauti di diversa grandezza, noi diremmo flauti soprani, contralti, tenori e bassi. Noi ritroviamo qui anche il flauto doppio, che abbiamo già visto presso gli Egizi (*diaulos*): non è deciso se i due flauti (uno più lungo e l'altro più corto) venissero suonati insieme, cioè il più profondo sempre collo stesso suono, come nella cornamusa, oppure se venissero suonati alternatamente. Non è però affatto infondata l'ipotesi, che il secondo flauto desse i suoni di un' altra scala e venisse perciò adoperato per modulazioni. Il numero dei buchi dell' *aulos* oscilla fra due e cinque.

53. I Greci avevano ancora altri strumenti a fiato?

Anzitutto l' antichissima *syrinx*, il flauto di Pane, che noi trovammo anche presso i Chinesi sotto il nome di *siao*, cioè una serie decrescente di tubi di diversa lunghezza e senza buchi, cosicchè ciascuno di essi non poteva dare che un solo suono. Ad ogni modo la siringa

aveva l' accordatura di una scala diatonica (i dati oscillano fra sette e nove tubi), e si soffiava in essa come in una chiave. La siringa non era uno strumento d' arte, e serviva soltanto di svago ai pastori nella loro esistenza solitaria ed errante. Però nel secondo secolo avanti Cristo compare, ancora in forma primitiva, ma tale tuttavia da designarlo evidentemente come l' embrione dello strumento attuale, l' organo, una serie di canne senza buchi e di diversa voce, che erano incastrate sopra una cassa e si suonavano non con la bocca, ma bensì per mezzo d' una corrente d' aria generata artificialmente (aria compressa e regolata a peso d' acqua, e introdotta nelle canne mediante mantici), mentre il suonatore, aprendo valvole molto primitive, lasciava arrivare l' aria alle imboccature delle canne. Se si fa astrazione dell' acqua, alla quale per ragioni di solidità si sostituirono più tardi dei pesi, l' organo si mantenne per molti secoli invariato. L' inventore dell' organo idraulico fu il matematico e meccanico Ctesibio di Alessandria. Di tutti gli strumenti a fiato altrove nominati, solo la tromba metallica, da noi già menzionata (*salpinx*), ebbe un' importanza notevole, anzitutto come strumento da araldi e da segnali così in guerra come negli spettacoli di Olimpiade, e inoltre in solenni processioni religiose; infine esso figurò anche ad Olimpiade in gare musicali, che essenzialmente dovevano essere saggi di forza (Erodosso di Megara — verso il 300 av. Cr. — vinse dieci volte e seppe persino suonare con molta forza due trombe ad un tempo). Queste trombe erano tubi diritti e provenivano dall' Egitto, donde le avevano prese i Tirreni. Uno strumento analogo, ma ricurvo, si chiamava *keras* (corno), e in origine era certo un corno di toro o di montone, quale lo trovammo già presso gli Ebrei; anche la *chnue*, chiamata espressamente l' «egiziana», era qualcosa di simile. Altre trombe guerresche si distinguevano solo per la forma del padiglione, il quale molte volte veniva foggiato a testa d' animale. La tromba «*meda*» aveva un' imboccatura ad ancia. Si

capisce poi come i Greci, specialmente per il culto rumoroso ed orgiastico di Dionisio, avessero bisogno di ogni sorta di strumenti a percussione e di nacchere, e come li abbiano presi dagli Egizi.

54. E i Greci, malgrado l' elevato sviluppo della tecnologia e della pratica musicale, non conoscevano la polifonia, che a noi pare così indispensabile?

No. È vero che alcuni storici hanno tentato di scoprire le prove del contrario in alcuni passi di antichi scrittori; ma poichè i migliori scrittori (Aristotele, Aristossene ed altri) non danno assolutamente alcuna speciale importanza al risuonare contemporaneo di più suoni, e propriamente parlano sempre soltanto del succedersi dei suoni, non è ammissibile che la tradizione, la quale del resto è appena incerta in qualche punto, sia errata. Perciò nei casi in cui diversi strumenti venivano usati insieme, o in cui il canto veniva accompagnato con strumenti, noi dobbiamo ammettere che le armonie fossero soltanto unissoni od ottave.

55. Avevano i Romani una cultura musicale degna di menzione?

No. I Romani erano un popolo dalle qualità prosaiche e pratiche. La prodezza in guerra e il senso del bene pubblico straordinariamente sviluppato erano le loro buone qualità, che procacciarono loro gloria e grandezza; per le arti essi avevano poca inclinazione e poco talento, meno che mai per la più profonda di tutte le arti, la musica. Sembra che la più antica pratica musicale dei Romani (nei sacrifizi e nei funerali) sia stata di origine tirrenica (etrusca), cioè, in ultima analisi, egiziana; più tardi la musica cadde quasi completamente nelle mani di schiavi greci. Quella era un canto guerresco, rozzo e selvaggio, con accompagnamento di trombe o flauti metallici dal suono stridente, questa invece era effeminata e (dopo la decadenza delle buone tradizioni dell' età aurea della Grecia) stava quasi al livello della musica dei popoli dell' Asia minore (Assiri, Babilonesi),

serva dei godimenti sensuali, e si riduceva tutta a canzoni erotiche, danze lascive, ecc., durante i conviti, le feste, nel teatro, e via dicendo. Il fatto, che gli imperatori Nerone ed Eliogabalo aspiravano alla fama di artisti musicali, non è che una prova di più del basso livello a cui la musica era caduta. Dalle tradizioni non ci consta che le poesie dei Romani venissero recitate con musica (come avveniva invece di quelle dei Greci).

56. Quali erano gli strumenti musicali dei Romani?

Sembra che i primi strumenti introdottisi presso questo popolo siano i flauti; la *tibia* romana era certo identica all' *aulos* greco, mentre la zampogna romana o *fistula* era verosimilmente uno strumento con linguetta di canna, o qualcosa di simile, corrispondente al nostro oboe. Del resto non ci può recar meraviglia che la dominazione romana, allargando sempre più i suoi confini, abbia portato a Roma gli strumenti di tutti i popoli dell' Oriente, man mano che questi venivano assoggettati. Naturalmente già fin dai primi tempi gli strumenti greci a corde, cioè la cetra e la lira, occupavano il primo posto (infatti è noto che la civiltà dell' Italia meridionale è di origine greca). Lo strumento chiamato anche *nablium* non era la *nabla* (liuto) degli Egizi, che noi ritroviamo invece nella *pandura*, bensì era il *nebel* degli Ebrei, cioè una specie di cetra o cembalo (costruito come lo è, ad es., anche il *kin* dei Cinesi). Gli strumenti guerreschi a fiato erano la tromba diritta dai suoni bassi (tuba) per la fanteria, il *lituus* ricurvo dai suoni alti per la cavalleria (progenitore del cornetto conservatosi fino al secolo XVIII), e la *buccina* fatta a spirale, che aveva certamente un suono più basso che quello della tromba, e perciò è forse paragonabile al nostro trombone. Il nome tedesco del trombone (*posaune*) proviene da quello che si dava nel secolo XVI alla buccina (Busaun).

Capitolo 3°.

Gli strumenti del medio evo.

57. Noi abbiamo calcolato che il periodo del medio evo per la storia della musica arrivi fino al 1600 circa, cioè fino all'apparire della monodia accompagnata; ora quali limiti si possono assegnare a questo periodo per quanto riguarda in ispecial modo gli strumenti musicali?

Il medio evo della storia degli strumenti musicali va dalla decadenza dell'antica musica istrumentale artistica fino all'epoca dell'origine della musica istrumentale artistica moderna; in altre parole, esso comprende il periodo dell'origine e dello sviluppo degli strumenti ad arco ed a tastiera. La nuova epoca incomincia a un dipresso nel momento storico, in cui viene inventata la costruzione degli odierni strumenti ad arco, e in cui il cembalo e l'organo hanno raggiunto un grado tale di sviluppo, da essere atti a rappresentare una parte importante nella vita musicale.

58. L'organo non è uno strumento già inventato dai Greci?

Comunque, la invenzione di esso (in forma di organo idraulico) data dal secondo secolo avanti Cristo; sembra tuttavia che nei primi tempi esso sia stato costruito solo assai raramente secondo vere norme d'arte meccanica, e si sia diffuso solo assai lentamente. Ancora nell'anno 757 esso era considerato come una rarità, tanto che l'imperatore Costantino mandò in dono a Pipino re dei Franchi un organo; e dai secoli intermedii ci sono pervenute soltanto notizie affatto isolate, che attestino l'esistenza e la conoscenza dell'organo (una descrizione di un organo dell'imperatore Giuliano l'Apostata [IV secolo dopo Cristo], un accenno in S. Agostino [V secolo], una

descrizione in Cassiodoro [VI secolo], come pure alcuni accenni in scritti del VI-VIII secolo). Per contro non molto tempo dopo questo invio di Costantino al re Pipino l'organo acquistò in Occidente una grandissima importanza pratica nei chiostri, come strumento scolastico per l'insegnamento degli inni sacri. Papa Giovanni VIII (IX secolo) si raccomanda al vescovo Annone di Freysing per avere un organo e un abile suonatore come maestro di musica; e numerosi manoscritti dei secoli X e XI contengono norme per la fabbricazione di tali piccoli strumenti scolastici.

59. Come erano fatti questi organi?

Essi constavano di una serie di 8, o 15 e persino 22 canne, formanti una serie di suoni corrispondente alla scala di *do* magg. e incominciante dal *do* dell'ottava di basso superiore, le quali avevano una costruzione esattamente uguale a quella degli odierni *principali*, e stavano su d'un portavento comune. Delle specie di tasti, cioè piccole piastre dapprima sporgenti verticalmente dallo strumento, ma in seguito collocate orizzontalmente l'una accanto all'altra, le quali venivano abbassate o rimesse nella posizione primitiva, aprivano al vento l'adito alle canne. L'aria veniva pompata dentro lo strumento per mezzo di piccoli *mantici*, senza essere regolata a peso d'acqua. Verso il 980 esisteva già a Winchester un organo (descritto in versi da *S. Volstano*) con 2 tastiere (per due suonatori) di 20 tasti ciascuna (dal *Sol* fino al *do*^{2}, col *si* ♭ e il *si* ♭^{1}) con 10 canne per ciascun tasto, che risuonavano sempre insieme (probabilmente le loro voci rispettive stavano fra di loro a distanza di una o più ottave, ma forse v'erano fra esse anche delle quinte, come nelle attuali *misture* o ripieni d'organo); in tutto esso contava 400 canne e 26 piccoli mantici. Sui tasti di questi organi antichissimi erano indicati con lettere alfabetiche i nomi dei suoni.

60. Gli organi non possedevano già allora diversi registri?

No; prima del secolo XII non ne troviamo affatto.

Così pure non v'erano in quell'epoca strumenti con canne a lingua. Siccome bisognava sempre soltanto maneggiare una valvola, così era molto facile suonare quegli organi. La divisione delle canne in registri, che permise di far risuonare insieme un numero arbitrario di canne corrispondenti ad un determinato tasto, venne messa in atto probabilmente nel secolo XII. I registri con canne a lingua (*regali*) apparvero solo nel secolo XV. A causa della complicazione della meccanica risultante dalla divisione dei registri divenne così difficile suonare l'organo, che i tasti venivano percossi col pugno e si tenevano abbassati col gomito. Il pedale venne inventato in Germania verso il 1325. È chiaro che questi strumenti poco maneggevoli erano bensì atti a produrre potenti e formidabili effetti di sonorità, ma non si prestavano ad un'esecuzione un po' indipendente e movimentata. A tale uopo occorrevano ancora nuovi perfezionamenti, che rendessero di nuovo facile l'abbassamento dei tasti. Sembra che tali perfezionamenti siano stati ideati e messi in atto nel corso dei secoli XV e XVI, perchè al termine di questo periodo incomincia a svilupparsi uno stile organistico, che ci conduce direttamente a quello della età aurea (Bach); l'organo acquista mobilità e permette liberi voli alla fantasia del compositore.

61. Oltre ai grandi organi da chiesa non si costruivano anche organi più piccoli da camera?

Certo, e si costruivano o soltanto con canne ad anima, per lo più di legno a causa del minor costo, oppure soltanto con canne a lingua; i primi erano chiamati *positivi* (od organi di legno), i secondi *regali*. Benchè questi strumenti (che dovevano naturalmente essere facili da suonare) non avessero la diffusione che hanno attualmente i pianoforti, tuttavia è probabile che essi abbiano occupato, almeno nelle case dei musicisti, un posto analogo.

62. Gli organi più grandi del Medio evo avevano già parecchi manuali sovrapposti l'uno al-

l'altro, per rendere possibile di passare prontamente da un grado d'intensità del suono ad un altro?

No. Tuttavia questa innovazione deve esser stata introdotta verso la fine del periodo, e verosimilmente per la prima volta in Germania e nei Paesi Bassi. I rinomati organi della chiesa di S. Marco in Venezia ancora verso il 1700 non avevano che un solo manuale, e la pedaliera era soltanto riunita ad esso mediante un *accoppiamento* (non aveva canne sue proprie); in Germania invece verso la stessa epoca ed anche un po' prima tutti gli organi più grandi avevano già tre manuali e una pedaliera indipendente.

63. La tastiera, inventata dapprima per l'organo, non venne bentosto applicata agli strumenti a corda e specialmente all'arpa, dando per tal modo origine al nostro cembalo?

No. La tastiera dell'organo fu da principio e per lungo tempo troppo macchinosa, perchè fosse possibile ripromettersi qualche vantaggio dall'applicazione di essa a degli strumenti a corda. Il cembalo ha invece un'altra origine; esso deriva dall'antico *monocordo* degli autori teoretici greci.

64. Come mai, se il monocordo aveva solo una o poche corde, e propriamente non era uno strumento musicale?

È verissimo, ma anche i più antichi cembali avevano solo poche corde e da principio non erano che strumenti scolastici. Il monocordo dei Pitagorici aveva sotto ciascuna corda un ponticello mobile, dalla cui posizione sulla scala segnata sopra la tavola armonica dipendeva l'altezza del suono ottenuto. Ma questo far scorrere il ponticello nell'uno e nell'altro senso aveva certo i suoi svantaggi (rapido logorarsi delle corde, come pure del ponticello e della tavola armonica); non può quindi recar meraviglia che si sia pensato di dare a ciascun grado della scala un ponticello suo proprio, che si poteva portare sotto la corda per mezzo di un mecca-

nismo a leva. Si pensi soltanto alla *vina* indiana coi suoi 19 ponticelli: qui veramente non sono i ponticelli che vengono elevati sotto le corde, ma sono invece queste che vengono abbassate sopra quelli. Non si sa quando sia avvenuto questo perfezionamento del monocordo. Tuttavia dalla grande diffusione che ebbe nel secolo X un singolare strumento di costruzione analoga, vale a dire la *ghironda*, si può argomentare che già nei primi tempi del medio evo esistesse il sistema dei ponticelli mobili per mezzo di una specie di tastiera. D'allora si fece un gran passo avanti dando ai ponticelli una forma a lingua, che permetteva non solo di determinare con essi la lunghezza delle corde, ma anche di farle nel tempo stesso risonare. Tuttavia anche questo progresso, al quale deve la sua esistenza il clavicordo, che è la forma più antica del cembalo propriamente detto, deve essere avvenuto al più tardi nel secolo XIV (verosimilmente in Inghilterra), giacchè è verso quest'epoca che si trova in uso il nome di «scacchiere inglese» (Eschiquier d'Angleterre) per istrumenti a corda simili all'organo. Il clavicordo ebbe, si può dire, fino all'epoca del suo scomparire (cioè alla fine del secolo XVIII), un piccolo numero di corde e di tasti, per modo che fu sempre riconoscibile la sua provenienza dal monocordo; del resto anche il nome di quest'ultimo si mantenne per un tempo abbastanza lungo accanto al nuovo nome. Siccome le lingue metalliche (le cosidette tangenti) dividevano sempre le corde in due parti, così ciascuna corda avrebbe sempre dato due suoni contemporaneamente, se una delle due parti non fosse stata messa nell'impossibilità di vibrare per mezzo dello smorzamento; perciò s'intrecciavano striscie di panno all'estremità delle corde collocata alla sinistra del suonatore (le corde erano disposte trasversalmente davanti ad esso, come nel nostro cembalo a tavolino), oppure si impediva la vibrazione di tale parte delle corde colla mano. Il clavicordo si chiamava anche per brevità *cembalo* o *strumento*.

65. Qual differenza esiste fra il clavicordo e il clavicembalo?

Il clavicembalo (in francese *clavecin*, in inglese *harpsichord*) è un perfezionamento ulteriore, che però si trova già anch'esso nel secolo XIV o XV. In questo strumento all'estremità posteriore delle leve, invece delle tangenti striscianti sulle corde, erano collocati bastoncini di legno, ai quali erano fissati dei pezzi di cannello di penna duro, che facevano risonare le corde senza dividerle. Naturalmente però si dovette allora dare a ciascun tasto una corda sua propria; vale a dire che il clavicembalo era senza traversine o ponticelli, il che nei clavicordi rimase sempre una rarità. Bentosto si diedero allo strumento maggiori dimensioni. Il clavicordo era da principio soltanto una piccola cassetta (come l'antico monocordo), che veniva collocata sopra una tavola; più tardi, quando crebbe l'estensione delle sue note tanto acute quanto gravi, lo si collocò sopra piedi suoi propri. Il clavicembalo veniva costruito sia nella forma dei nostri cembali a tavolino (colle corde tese trasversalmente) e si chiamava allora *spinetta* (da Giovanni Spinetus fabbricante veneziano di strumenti, vissuto verso il 1500) od anche *virginale* (quando aveva una minore estensione), sia in forma di cembalo a corda con una grande estensione di suoni (clavicembalo propriamente detto, chiamato anche *arpicordo*, o *gravicembalo*, in inglese *harpsichord*, colle corde tese in un piano orizzontale perpendicolarmente al suonatore, come nei nostri cembali a coda) sia infine in forma di claviciterio con corde tese verticalmente (che allora erano di minugia come nell'arpa), allo stesso modo delle corde dei nostri pianoforti verticali e degli antichi cembali a giraffa. Già verso il 1500 noi troviamo tutte queste forme insieme, con un'estensione di più di tre ottave e colla scala cromatica completa (sette tasti più bassi e cinque più alti in ciascuna ottava). Naturalmente la meccanica del clavicembalo era molto più complicata di quella del clavicordo; infatti essa richiedeva anzitutto un cosidetto

«scappamento», cioè un congegno che permettesse alla leva di percussione di ritornare indietro senza che la penna toccasse un'altra volta la corda o rimanesse sospesa a questa, e in secondo luogo uno smorzatore per ciascuna corda, che fosse in connessione colla tastiera e funzionasse automaticamente non appena la mano del suonatore abbandonava il tasto corrispondente. Con ciò si diede poi anche il primo impulso all'invenzione del pedale del *forte*, che solleva a volontà del suonatore gli smorzatori di tutte le corde ad un tempo e permette le risonanze per simpatia, e una più prolungata vibrazione delle corde. I vantaggi del clavicembalo sul clavicordo erano un suono più forte e la possibilità di *tenere* e di prolungare qualsivoglia nota, per quanto lo permetteva il suono acuto e di breve durata dello strumento; per contro il clavicordo con traversine costringeva spesso ad abbandonare un tasto prima di percuoterne un altro, quando ambedue corrispondevano alla stessa corda. Ma sul clavicordo era possibile un'esecuzione più espressiva; uno speciale effetto di questo strumento era il *vibrato*, un molle ondeggiamento del suono, che si otteneva facendo oscillare il dito sul tasto (nella notazione veniva indicato col segno ⁀.... sopra la nota; v., ad es., in F. E. Bach e in I. W. Hässler). Benchè i cembali di quel tempo fossero ancora molto lontani dalla possente sonorità e dalla ricchezza di sfumature dei nostri, tuttavia essi avevano senza dubbio qualità, che li rendevano atti ad esercitare un'influenza notevole sull'ulteriore sviluppo dell'arte musicale. Prima di tutto essi erano atti al pari dell'organo all'esecuzione di musica a più voci (naturalmente con certe restrizioni per il clavicordo a traversine), e malgrado ogni diversità nel carattere del suono e nella potenzialità sonora esistevano fra essi e l'organo rapporti assai prossimi di parentela. Perciò già verso la fine di questo periodo essi incominciarono ad acquistare una grandissima importanza come strumenti da camera. Il clavicembalo in parte prese posto accanto all'organo come strumento di accompagnamento e di

rinforzo nel canto, e si preparò per tal modo al suo còmpito avvenire, di diventare cioè uno strumento indipendente per accompagnamento e per esecuzioni *a solo.*

66. È stato detto sopra che il medio evo alle famiglie di strumenti fino allora conosciute ne aggiunse una affatto nuova, quella degli strumenti ad arco. Quale popolo li ha inventati?

Su questo punto si hanno opinioni molto disparate. Molti ne ritengono inventori gli Arabi; il Fétis crede che si debba ricercarne l'origine presso gli Indiani, il che è certamente erroneo; ultimamente si è propensi a credere che la patria degli strumenti ad arco sia l'Occidente, perchè qui troviamo figure e descrizioni di strumenti ad arco in un'epoca, nella quale in Oriente nessuno fa menzione di strumenti di questo genere. A dir vero già da secoli gli Arabi hanno una quantità di strumenti ad arco delle specie più diverse, e delle più diverse costruzioni, da quelle affatto primitive a quelle aventi un grado relativamente alto di perfezione; ma è molto probabile, che essi abbiano portato seco la conoscenza di tali strumenti dalla loro invasione in Europa, ed abbiano applicato in parte il nuovo principio di produzione dei suoni ai loro strumenti più antichi ancora in uso, oppure che nella fabbricazione degli strumenti europei si siano adattati man mano alle condizioni del loro paese. Appunto dalla circostanza, che fra gli strumenti ad arco degli Arabi se ne trovano di quelli, in cui la cassa armonica è costituita da una mezza noce di cocco con una pelle animale tesa sopra, si è creduto di dover conchiudere, che gli strumenti ad arco avessero necessariamente avuto la loro origine in un paese, dove le noci di cocco erano un prodotto indigeno. Ad ogni modo l'antichità non conosceva affatto gli strumenti ad arco, e i più antichi scrittori arabico-persiani, che ne fanno menzione, appartengono al secolo XIV. L'antico strumento principale degli Arabi è il liuto (*El Aud*), che essi presero dagli Egizi; una varietà più piccola di esso, il *tanbur*, con manico più lungo e cassa armonica

più piccola, si avvicina tanto a quei primitivi strumenti ad arco, che si può ben ammettere che essa abbia potuto essere trasformata nel *kemantsche*. Viceversa la circostanza, che una delle specie più antiche di strumenti ad arco occidentali, cioè la giga (violino primitivo o lira), aveva la forma a pera caratteristica del liuto degli Arabi, non basta a dimostrarne l'origine araba; giacchè, cosa notevole, nessuno degli strumenti ad arco degli Arabi ha questa forma. Il *rebab*, strumento caratteristico degli Arabi al pari del *kemantsche*, è invece uno strumento che si suona come un violoncello, con un piede, una cassa armonica quadrangolare di assicelle incastrate insieme, un lungo collo e una sola corda. La *serinda* indiana si può ancor più a ragione chiamare analoga alla giga, ma è dimostrato ch'essa non è originaria dell'India. È cosa nota, che gli strumenti a liuto si erano già diffusi prima delle spedizioni di conquista degli Arabi: perciò la trasformazione dei medesimi in istrumenti ad arco può benissimo essere avvenuta senza il concorso degli Arabi.

67. Dove si dovrà dunque cercare l'origine degli strumenti ad arco?

Verosimilmente in Germania, in Francia, nei Paesi Bassi e nella Gran Brettagna; quest'ultima poi è senza dubbio uno dei principali punti di partenza dello sviluppo degli strumenti ad arco. Il *crwth* (*crowd*, *crouth*) del paese di Galles, il cui nome venne latinizzato in *chrotta*, è uno strumento affatto caratteristico ed antichissimo (v. figura), che già da Venanzio Fortunato (609 dopo Cristo) viene qualificato come britannico (*Chrotta Britanna canit*). Esso è analogo per la forma alla *lira* assira ed alla *cetra* greca, inquantochè è quadrangolare con una specie di staffa, ma se ne distingue subito perchè fra la cassa armonica e la staffa esiste una tastatura. La *chrotta* aveva in origine tre corde, e più tardi sei, che venivano sfregate

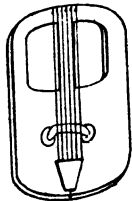



Figura 9. Crotta britannica (*Crwth*).

con l'arco oppure anche strappate. È più che probabile che la *chrotta* sia il più antico di tutti gli strumenti ad arco. In ogni caso è anche possibile che la *tromba marina* o *violitromba*, singolare strumento verosimilmente di origine tedesca, che ha durato fin quasi ai nostri giorni, conservasse la forma originaria degli strumenti ad arco. La *tromba marina* (v. figura) era lunga e stretta, composta rozzamente di tre strette assicelle incastrate insieme, e con una sola corda (solo eccezionalmente con due o più corde). Il ponticello aveva la forma di una scarpa (e si chiamava anche la *scarpa*) colla suola incollata e il tacco sospeso in immediata vicinanza della tavola armonica. Quando la corda vibrava, i contatti rapidi e ripetuti del piede sospeso con la tavola stessa producevano un suono intensamente rinforzato, stridente, simile quasi a quello di una tromba. Dalla tromba marina si ottenevano solamente suoni armonici. Le più antiche figure rappresentanti questo strumento, come pure in generale le più antiche notizie precise intorno ad esso, risalgono soltanto al secolo XV. Gli Inglesi lo usarono per un certo tempo come strumento di segnalazione marina, donde esso venne chiamato *trumpet marine* (tromba marina).

Figura 10.
Violitromba o tromba marina.

68. Che cosa sappiamo circa lo sviluppo degli strumenti ad arco nei primi secoli della invenzione di essi?

Le notizie anteriori ai secoli X—XII sono molto scarse, e si limitano per lo più a citazioni di nomi. Tuttavia aumenta in quei tempi il numero delle sculture e miniature, in cui sono raffigurati tali strumenti. Secondo queste figure noi abbiano da distinguere per lungo tempo due forme principali coesistenti: gli strumenti ad arco

con cassa armonica piriforme, in cui cioè la parte sottostante alla tavola armonica è convessa, come nell'attuale mandolino, e che ricevettero il nome di *lira* o *giga* (v. figura), in Germania universalmente quello di *fidel* (infatti il nomi «Fidula» si trova già nell'«Armonia degli Evangeli» di Otfrido [868]); e quelli con cassa armonica piatta (cioè con una tavola superiore e una inferiore, unite insieme per mezzo di *fascie*) che erano chiamati coi nome di *rubeba*, *rubeca*, *viella* o *viola*. Questi nomi si fondono insieme in molteplici combinazioni. Gli strumenti con cassa armonica piatta possono essersi originati dalla *chrotta*, semplicemente per soppressione della staffa. Anzi forse lo stesso nome *rebec*, in bretone *rebet*, deriva da *crwth*. Ad ogni modo gli Arabi possono tanto aver portato seco dall' Europa il nome di *rebab*, quanto avervelo importato. La più antica figura di giga (lira) mostra una sola corda; più tardi il numero delle corde si elevò fino a quattro. Tuttavia l'esecuzione sopra le singole corde deve essere stata molto malagevole, perchè, specialmente se il ponticello era soltanto poco arcuato, l'arco non poteva venir bene a contatto colle due corde esterne, per la mancanza delle due incavature laterali nella cassa. Questa era anche la ragione per cui questa specie di strumenti ad arco non ebbe essenzialmente alcuno sviluppo ulteriore e nel secolo XVI scomparve. Gli strumenti con cassa armonica piatta da principio erano tozzi ed angolosi, ma ben tosto si andarono arrotondando e ricevettero una leggera piega all'infuori, per facilitare i movimenti dell'arco; il numero delle corde, in origine esiguo, venne tosto aumentato. Secondo la descrizione di Gerolamo di Moravia (secolo XIII) la *rubeba* aveva solo due corde, la *viella* cinque, due delle quali però erano soltanto bordoni (e stavano accanto alla tastatura, come avveniva anche di due

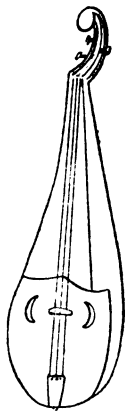



Figura 11.
Giga (lira).

corde del *crwth*), cioè si usavano soltanto vuote. Tutti questi strumenti ad arco mancavano dei tasti, cioè di quelle piccole liste o striscie metalliche, che delimitano sulla tastatura i gradi della scala, cosicchè il suonatore non ha che da premere le corde dietro di essi, per ottenere gli intervalli giusti. A quanto pare, si è solo nel secolo XIV che questa particolarità dei liuti venne applicata agli strumenti ad arco. Che sia realmente avvenuto un tale passaggio risulta anche da questo, che verso la stessa epoca appare negli strumenti ad arco anche la cosidetta «rosa», apertura praticata nel mezzo della tavola armonica, propria del liuto ed adatta inoltre solo per un istrumento a corde strappate. Gli strumenti più antichi in luogo della rosa avevano sempre a destra e a sinistra del ponticello due fori in forma di C rivolti l'uno verso l'altro. Non di rado si vedevano anche strumenti con tali fori nei quattro angoli della tavola armonica. Anzi i liuti-violini già menzionati (i quali però non avevano la cassa armonica convessa dei liuti) presentano spesso i quattro fori d'angolo disposti intorno alla *rosa*. Nessuna classe di strumenti è stata assoggettata a così strani esperimenti e trasformazioni, come appunto quella degli strumenti ad arco! Le due incavature laterali divennero per un certo tempo così ampie e profonde, che la cassa armonica era ridotta nella sua parte centrale ai minimi termini, e rassomigliava ad un X. Il numero delle corde si elevò fino a sei, e poi ad un numero ancora più alto, seguendo in ciò gli strumenti a liuto. Tuttavia nel secolo XIV andò prendendo forma un tipo determinato e abbastanza costante di fabbricazione, che si avvicinava già molto ai nostri attuali strumenti ad arco; solo mancava ancora la leggera convessità dei fondi superiore e inferiore, le linee della forma esterna dello strumento erano quasi affatto circolari, ed anche le incavature laterali erano semicircolari; infine verso il manico la cassa armonica terminava in punta. I fori avevano la forma di un C, ed erano rivolti l'uno verso l'altro oppure anche in senso

inverso (C Ɔ, Ɔ C). Queste viole vennero coll' andar del tempo costruite di quattro e più grandezze diverse (viola soprano, contralto, tenore, basso e contrabasso), e sempre con sei corde (solo la viola soprano in Francia aveva 5 corde, ed era perciò chiamata «quinton»). Tutte queste forme però avevano tasti. La viola-basso è pure nota sotto il nome di viola da gamba. L' ultimo perfezionamento nella costruzione degli strumenti ad arco, che pose un termine a tutti i tentativi e stabilì le forme definitive per modo, che esse ancora oggidì, a distanza di secoli, vengono servilmente imitate fin nei minimi particolari, avvenne a un dipresso nel periodo di tempo compreso fra il 1480 e il 1530.

69. Dove seguì l' ultimo perfezionamento degli strumenti ad arco?

Nell' Italia superiore, specialmente in Cremona. E, come oggidì s' ammette da ognuno, la ragione, per cui appunto gli artefici di quel luogo erano in grado di costruire i migliori strumenti, non stava soltanto nella loro speciale abilità e nella loro eccellente scuola, ma anche nell' avere essi a loro disposizione una qualità di legno, rara altrove (abete balsamico), e specialmente appropriata per tali lavori. Le più rinomate famiglie cremonesi di fabbricanti di violini sono gli Amati, i Guarneri e gli Stradivari; tuttavia l' epoca della loro maggior grandezza è già compresa nel terzo periodo della storia della musica. Solo i più antichi fra gli Amati lavorarono nel secolo XVI, cioè Andrea (verso il 1535-1611), Nicola *seniore* e Antonio (1550-1635); ma i più famosi sono Niccolò Amati (1596-1684), Giuseppe Antonio Guarneri (1687-1742 circa) e Antonio Stradivari (1644-1736). Tutti costoro fabbricavano strumenti ad arco sul tipo del violino, originatosi verso il 1500 dall' antica viola-soprano, cioè dapprima solo in posizione di soprano, ma bentosto anche in posizione di contralto (viola), di basso (violoncello) e di contrabasso (contrabasso).

70. Non v' erano anche strumenti ad arco con tastiera?

Certo, ed anzi già in epoca molto remota. Già nel secolo X si era applicato ad uno strumento ad arco, della forma di una viola (con cassa armonica piatta), un meccanismo analogo a quello del monocordo con tasti. Le corde però venivano sfregate per mezzo di una ruota rivestita di cuoio e spalmata di colofonia, che si faceva girare per mezzo di una manovella. Lo strumento aveva due corde accordate all'unisono, che venivano sempre toccate contemporaneamente e in modo uguale dai tasti, e due corde-bordoni collocate lateralmente in modo da non essere toccate dai tasti, e aventi un suono più basso, che accompagnavano la melodia con un incessante ronzìo, e davano tutte e due lo stesso suono, oppure una quinta od un' ottava. Questo strumento non è ancora totalmente scomparso neppure ai nostri giorni: esso è la *ghironda* o *viola da orbo*; dal X al XII secolo venne chiamato *organistrum* (od anche *armonia* o *sinfonia*, in Francia dopo il secolo XV *vielle*, nome che prima era dato alla viola). Nel secolo XII la ghironda era lo strumento favorito dei dilettanti, ed anche nel secolo XVIII in Francia occupava ancora un posto importante alla Corte (contemporaneamente alla cornamusa). Uno strumento analogo, che si costruì solo temporariamente dal secolo XV al XVI, era il violino a chiavi, con una tastiera poco estesa per la mano sinistra, che del resto veniva trattato precisamente come un violino.

71. La classe degli strumenti a corde pizzicate subì nel medio evo un ulteriore sviluppo?

Nei primi tempi del medio evo sono di frequente menzionate piccole arpe (salterii), che erano triangolari od anche quadrangolari e si suonavano tenendole sul braccio. Una speciale forma quadrangolare in Germania si chiamava *rotta*, e forse proveniva parimenti dal *crwth* (crotta) del paese di Galles; anzi quest' ultimo strumento veniva anche occasionalmente suonato senza servirsi dell' arco, come sappiamo da figure del tempo.

Notker (sec. X) attribuisce alla *rotta* 14 corde, e altrettante alla lira (certo a quella ereditata dagli antichi), mentre invece Hucbald parla di una cetra (kithara) con sei corde aventi l'accordatura: do — re — mi — fa — sol — la. I bardi irlandesi e del paese di Galles suonavano un'arpa triangolare di maggiori dimensioni, il cui nome era *telyn* o *clearseach*, in bretone *telén*. Ma una famiglia, che acquistò una speciale importanza e raggiunse un grado elevato di sviluppo, fu quella degli strumenti a liuto. Quantunque il liuto fosse già stato conosciuto dai Greci e dai Romani, sembra tuttavia che l'Occidente lo abbia avuto dagli Arabi come qualcosa di nuovo; esso fu conosciuto dapprima dalla Spagna e dall'Italia inferiore, donde verso il secolo XIV si diffuse per tutta Europa ed acquistò una grande importanza e popolarità. Dal XV al XVII secolo esso fu lo strumento da camera universale, come oggidì il pianoforte. In quest'epoca il liuto era munito di undici corde di minugia tese sulla tastatura, delle quali la più alta era la corda della melodia, e le altre dieci invece, accordate a due a due all'unisono, servivano a fare accordi; verso la fine del secolo XVI si aggiunsero ancora allo strumento parecchie (fino a 5) corde-bordoni collocate lateralmente alla tastatura, che si suonavano soltanto vuote (corde del basso). Una specie più piccola di liuto si chiamava *quinterna* (chiterna, cioè chitarra, quasi eguale però per la forma al mandolino); essa oltre alla corda della melodia aveva soltanto quattro paia di corde, e mancava di corde del basso. Però a partire dal secolo XVII la chitarra venne costruita come è attualmente con cassa armonica piatta, mentre le varietà più grandi di liuto conservarono sempre la cassa armonica panciuta. Il bisogno sempre crescente di note di basso più profonde condusse nei secoli XV e XVI ad aumentare ancora le dimensioni del liuto: dapprima si aggiunse una seconda cassetta accanto alla prima, per le corde-bordoni (da suonarsi solo vuote), e ne nacque la *tiorba*; in seguito si collocò la seconda cassetta al

disopra della prima, dove il manico è ricurvo in avanti, e si ebbe per tal modo il liuto-basso od arciliuto; infine si separarono ancora le due cassette mediante un secondo manico lungo parecchi piedi, donde nacque il *chitarrone*, dell'altezza d'un uomo (munito di corde d'acciaio, che venivano suonate con un plettro).

72. Questo aumento del numero delle corde non si verificò anche negli strumenti ad arco?

Certamente. Del resto noi sappiamo che le corde-bordoni furono primitivamente applicate agli strumenti ad arco (chrotta, viella, organistrum), e anzitutto passarono da questi ai liuti, mentre nei primi vennero soppresse come inutili, tranne che nella ghironda. Più tardi però (nell'epoca cioè degli esperimenti nella costruzione degli strumenti ad arco, dal secolo XIV al XV) avvenne il passaggio inverso, e gli strumenti ad arco ripresero i bordoni dai liuti; gli strumenti ad arco a molte corde, che ne risultarono, e che si diffusero fra il secolo XVI e il XVIII, ricevettero il nome di *lire*. Ve n'erano di grandezze differenti, la *lira da braccio*, con sette corde sulla tastatura e due bordoni, la *lira-basso* (*lira da gamba*) con dodici corde e due bordoni, e la lira-contrabasso (*archiviola da lira, lira grande* o *lirone* o *accordo*) avente fino a 24 corde. Verso la fine di questo periodo (nel secolo XVI) anche questa famiglia di strumenti fu al completo, al pari di quella dei liuti ed anche di quella delle viole (compreso il violino).

73. Questa tendenza a derivare da ciascun tipo d'istrumenti una famiglia completa, in cui cioè fossero rappresentate le quattro specie della voce umana (soprano, contralto, tenore e basso), ed anzi a creare ancora delle varietà più grandi e più piccole, esisteva già parimenti nell'antichità, ovvero fu un'innovazione?

A dir vero i Greci avevano già flauti da uomini, da ragazze e da fanciulli, cioè costruivano l'*aulos* in tre grandezze diverse, e forse è anche possibile che fra la lira e la cetra sia esistito lo stesso rapporto che fra il

liuto e la tiorba; ma quanto al resto una tale tendenza è affatto estranea all'antichità. È probabile che durante tutto il medio evo siano esistiti strumenti a fiato di quattro diverse grandezze; sembra per contro che prima del sorgere del contrappunto siano difficilmente esistiti strumenti a corde aventi una posizione più bassa di quella della nostra viola. Solo nel secolo XII appaiono nelle sculture strumenti che si suonano stando seduti e tenendoli fra le ginocchia, come il violoncello, perchè sono troppo grossi per poter essere appoggiati al mento o alla spalla. Questa è anche una cosa affatto naturale: il bisogno di strumenti bassi, con note più gravi, potè farsi sentire solo allorchè si cominciarono ad eseguire composizioni a più parti con gli strumenti invece che con le voci, e invece di servirsi degli strumenti solo per rinforzare le voci. Il desiderio di avere in tali esecuzioni uniformità di timbro invece di riunire elementi eterogenei, è certo un buon indizio del senso musicale di quei tempi. Tale desiderio condusse anche alla fabbricazione di cori completi (famiglie) di strumenti a fiato, specialmente di flauti, bombardini, corni torti (cromorni), cornetti e tromboni.

74. Quali flauti si avevano nel medio evo?

Anzitutto i flauti diritti (flauti a becco) e i flauti trasversi, da noi già menzionati parlando degli Egizi, i primi con bocchino, e i secondi soltanto con un foro in cui si soffiava l'aria. Dei primi esistevano parecchie forme: il flauto diritto propriamente detto (*flauto a becco*, *flauto dolce*, in francese *flûte à bec* o *flûte douce*, in tedesco *Schnabelflöte* o *Blochflöte*), il piffero (in tedesco *Schwegel*, nell'antico alto tedesco *suegala* [questo nome si trova già in Otfrid], in francese *frestel* o *frestian*) e la *ruispipe* (in tedesco *Rauschpfeife*). Il piffero era una sorta di flauto restringentesi alquanto verso l'estremità, con un numero di suoni assai ristretto (due buchi), e veniva suonato con una mano sola, mentre l'altra picchiava un tamburo (è ancora in uso in Provenza sotto il nome di *galoubet*). Della *ruispipe* sappiamo soltanto

che era piccola ed aveva quattro buchi; ma mediante la totale o parziale chiusura della bocca poteva essere suonata come un piffero chiuso, per cui cresceva la sua estensione verso il basso. Probabilmente esso faceva allora udire distintamente il terzo armonico superiore (la quinta dell'ottava): per lo meno questa ipotesi è resa verosimile da un registro delle canne dell'organo che porta lo stesso nome, ed esiste ancora oggidì (registro di ripieno, terzo e quarto armonico superiore). I flauti trasversi, a quanto sembra, nei primi tempi divennero popolari specialmente in Germania e in Svizzera; infatti in francese erano chiamati *flûte allemande*, e in inglese *german flute*; in Germania però si chiamavano *flauti svizzeri* (*schweitzerpfeiff*). Può darsi che tutte queste forme siano state per lungo tempo fabbricate in modi molto diversi, per quanto riguarda l'altezza ed estensione dei loro suoni; ma nei secoli XIV e XV solo i flauti a becco e i flauti trasversi si svilupparono in famiglie complete; si ebbero allora flauti soprani, contralti (o tenori) e bassi dell'una e dell'altra specie, ed inoltre ancora flauti piccoli (ottavini) per raddoppiare il soprano all'ottava alta.

75. Quali erano gli strumenti a fiato con imboccatura a lingua di canna conosciuti nel medio evo?

I più antichi menzionati dagli autori sono i bombardini (*schalmey*). Il vescovo Isidoro di Siviglia (morto nel 636) chiama questo strumento *calamus* (trasformatosi nel tedesco «*halm*», canna), e il poeta anglo-normanno Roberto Wace nel suo «Bruto» (scritto verso il 1115) parla di *chalemiax*; altre forme del nome sono *chalemelle* e *chalémie*, e naturalmente il nome tedesco *schalmey* non è che una versione fonetica del nome francese. Accanto a questo strumento si trova già nei tempi più remoti la *musa*, *cornamusa* o *piva*, in francese *cornemuse*, più tardi *musette*, ed anche *symphonia* (donde le corruzioni: *chifonie*, *zampogna*). Ambedue questi strumenti verso la fine del medio evo venivano costruiti di più

grandezze differenti. Le specie più grandi del bombardino ricevettero in Francia il nome di *bombarde*, in italiano *bombardo*, in tedesco *bomhart* (*bommert, pommer*). Si distingueva il comune *bombardo-basso*, il bombardo contrabasso (*bombardone*), il bombardo bassetto o tenore (*nicolo*), il bombardo contralto (*bombardo piccolo*), e infine come varietà più piccola di tutte il *bombardino*. Tutti questi strumenti si suonavano per mezzo di una doppia lingua di canna, che era collocata in un bocchino e quindi non veniva presa direttamente fra le labbra, come avviene negli strumenti attuali che ne derivano (oboe e fagotto); le specie più grandi erano così lunghe, che nelle processioni, ecc. era necessario far precedere il suonatore da un portatore, sulle cui spalle veniva appoggiata la canna dello strumento. Nel 1525 il canonico Afranio degli Albonesi in Ferrara immaginò di piegare e riunire in un fascio (fagotto) il tubo del bombardo basso, che era lungo più di otto piedi, con che venne inventato nelle sue linee essenziali l'attuale fagotto; tuttavia i bombardi si conservarono ancora per lungo tempo accanto a questo fagotto, dapprima molto sgraziato e di debole sonorità, il quale a causa della sua intonazione piuttosto dolce fu chiamato anche *dolziana* o *dulciana* (da non confondere col nome molto più antico *douzaine*, usato per flauti a becco di maggiori dimensioni). A quanto sembra, nel corso del secolo XVI in Francia venne soppresso il bocchino del bombardino e del bombardo, aumentandone per tal modo straordinariamente il potere d'espressione; il nome di bombardino scomparve allora del tutto e venne sostituito da quello francese di *hautbois* (cioè strumento di legno a fiato a note alte), che passò quasi inalterato in tutte le altre lingue (oboe, in tedesco *Hoboe*, in inglese *Hautboy*). In luogo delle vecchie specie del bombardo contralto e del bombardo tenore si costruirono allora varietà a note più basse dell'oboe, cioè l'*oboe d'amore* arrivante una terza minore più in basso, e l'*oboe da caccia*, arrivante una quinta più in basso, il quale ultimo esiste ancora oggidi perfe-

zionato e porta il nome di *corno inglese* (*englisch Horn, cor anglais*). Le varietà più basse del bombardo ebbero per successori parecchi strumenti derivati dal fagotto, cioè il *fagotto tenore* (oggidì caduto in disuso), arrivante una quinta più in alto, e il *contrafagotto*, arrivante un'ottava più in basso. L'antico nome *rackett* o *ranket* (in francese *cervelas*) servì ad indicare i bombardi ripiegati dell'invenzione di Afranio (prima della soppressione del bocchino) ed è quindi solo l'equivalente del nome italiano *fagotto*. A questo tipo appartiene anche il *courtaud* francese, nonchè i *bassanelli* italiani e i *sordoni* tedeschi (*sordune*) di cui si fabbricavano quattro dimensioni diverse corrispondenti alle quattro voci: tutti questi strumenti avevano particolarità di costruzione, che non sono conosciute più esattamente. Il numero delle ripiegature, dapprima abbastanza grande, venne ridotto (fagotto a bastone) per opera di Cr. Denner, l'inventore del clarinetto. La piva (o cornamusa) del medio evo mostra di fronte all'antica (assira) uno stadio più inoltrato di sviluppo, inquantochè al piffero della melodia, infisso nella parte inferiore dell'otre, si sono associati dei pifferi-bordoni (in francese *bourdons*, in inglese *drones*) in numero di uno, due e persino tre. La specie più grande di tutte, chiamata in Germania «*grosser Bock*» (gran caprone) aveva un bordone basso che dava il *Sol* o il *Do*; subito dopo veniva il «*schaperpfeif*», con due bordoni (*si* ♭ e fa^1), l'«*hümmelchen*», pure con due bordoni (fa^1 e do^2), e il «*dudey*», con tre bordoni (*mi* $\flat^1$, *si* $\flat^1$, *mi* $\flat^2$). La cornamusa dell'Highlands scozzese (usata ancora oggidì nelle musiche militari) era, al pari dell'antica, rifornita d'aria dalla bocca del suonatore per mezzo di un tubo; questa forma rimase in generale la più popolare, ma accanto ad essa ne sorse una con piccoli mantici, che il suonatore teneva sotto le braccia, e con queste metteva in movimento. Per il suo carattere la cornamusa era molto affine alla *ghironda*, e nel secolo XVIII divenne come questa ancora una volta uno strumento di moda in Francia.

76. A quale categoria di strumenti appartenevano i corni torti o cromorni, diffusi nel medio evo?

Anch' essi agli strumenti con doppia lingua di canna. La loro principale differenza dai bombardini e dai bombardi stava nella forma esteriore, che era fortemente ricurva. Nei secoli XVI e XVII si ebbero cromorni di quattro grandezze diverse (cromorno soprano, contralto, tenore e basso). Questi strumenti non hanno subìto un ulteriore sviluppo.

77. Nel medio evo non esisteva già in forma primitiva anche il clarinetto?

Probabilmente si. Infatti non è noto a quale epoca risalga una specie francese del bombardino (*chalumeau*, voluto ancora da Gluck in molte sue composizioni, dopochè già da lungo tempo il bombardino propriamente detto si era trasformato nell'oboe), la quale aveva le proprietà caratteristiche del clarinetto, cioè canna conica ed ancia battente semplice. Il clarinetto appartiene tuttavia ai tempi moderni.

78. Da quali strumenti era rappresentata nel medio evo la classe degli strumenti a bocchino (senz' ancia)?

Da cornetti, trombe e tromboni, ai quali sono ancora da aggiungersi come accessorii alcuni rozzi strumenti pastorali, e prima d'ogni altro il *corno alpino*, fatto con doghe di legno riunite, che verosimilmente è molto antico. Il *cornetto* (ted. *zink*, lat. *lituus*, *liticen*) era un tubo di legno con bocchino di legno di bossolo o d'avorio e un certo numero di fori (cinque). Le specie più piccole (cornetto diritto, cornetto muto) erano diritte, le più grandi (cornetto curvo, cornetto storto, cornon) erano ricurve, anche con parecchie ricurvature, e constavano di due pezzi cavi di legno incollati insieme e rivestiti di cuoio. Nel 1590 il canonico Guglielmo di Auxerre inventò il *serpentone*, cornetto ricurvo perfezionato, che solo assai più tardi venne soppiantato dall'oficleide; il serpentone aveva un collo (ad S) e un padiglione di ottone. I cornetti rimasero in uso nei corpi di musica

cittadini (cornettisti) fino nel secolo XVIII. Le trombe ricevettero ancora per lungo tempo la forma diritta, come nell'antichità, ma vennero fatte di metallo. Vegezio Renato Flavio (verso il 375) definisce ancora nel suo *Epitome institutionum rei militaris: «Tuba quae directa est appellatur.»* Invece egli conosce già il trombone come uno strumento ricurvo: *«Buccina quae in semet ipsam uno circulo flectitur.»* Lo stesso autore menziona anche il corno (*cornu*), che era un corno di uro con guarnitura d'argento. La tromba e il corno di toro erano e rimasero per lungo tempo strumenti naturali; tuttavia la tromba venne bentosto curvata secondo il tipo del trombone, e questo a sua volta ricevette il meccanismo *a tiro* e con esso all'incirca la costruzione, che ha ancora ai nostri giorni. Nel secolo XVI la tromba si chiamava *clarino, clareta* o *tromba,* in tedesco *Trummet, Feldtrummet.* Che la tromba e il trombone fossero considerati come due strumenti diversi fra loro solo per la grandezza risulta anche dal nome stesso di trombone (= tromba grande). La tromba è adunque propriamente il trombone soprano; anzi essa nella *slide trumpet* inglese ha conservato fino ad oggi il meccanismo *a tiro.* Le altre tre specie di trombone: trombone contralto, tenore e basso, esistono ancora oggidì come nel secolo XVI, ma ad eccezione del trombone tenore vanno scomparendo gradatamente per lasciare il posto agli strumenti a pistoni. Sembra che il medio evo non conoscesse ancora affatto il nostro corno; tuttavia verso la fine di quest'epoca può aver fatto la sua apparizione in Francia sotto forma di corno da caccia (*trompe de chasse*). Tanto il corno alpino e il corno taurino quanto anche i corni da caccia dei primi tempi del medio evo, che, come lascia supporre l'Olifante di Rolando, erano occasionalmente d'avorio tornito, non furono propriamente veri strumenti d'arte; ad ogni modo essi davano solo pochi suoni naturali, come la buccina di Caronte (corno di Tritone).

79. Quali erano gli strumenti a percussione conosciuti nel medio evo?

Timpani (timballi, che verso la fine di quest'epoca avevano già meccanismi primitivi per l'accordatura), tamburi grandi e piccoli, campane (che venivano già riunite anche in *carillons*, e sotto i nomi di *nolae*, *tintinnabula*, erano comuni nei conventi già nel secolo X: nei secoli X - XII i monaci riunivano pure analogamente, in modo da formarne una scala, piccoli timpani in miniatura, detti *cymbala*). Anche lo strumento a percussione, noto ancora oggidì sotto il nome di *arpilegno*, avente una scala di pezzi di legno fissati sopra un fondo di paglia, risale, a quanto pare, fino al medio evo; infatti già S. Virdung (1511) ne fa menzione, chiamandolo «*Stro Fidel*» (nome che corrisponde al tedesco attuale *strohfidel*).

80. Nel medio evo si sapevano già riunire i numerosi strumenti allora conosciuti, in un' *orchestra*, nel senso attuale della parola?

No. A quanto pare si è solo verso la fine del medio evo che si fu tratti a mescolare insieme i diversi colori della tavolozza istrumentale. Era naturale che nei primi tempi del medio evo, prima dello svolgersi di una polifonia sistematica, si fosse molto lontani da un tale pensiero: tutt'al più si poteva pensare a far suonare un certo numero di strumenti all'unisono, o all'ottava, come pure a rinforzare il ritmo ed il suono mediante strumenti a percussione, come si faceva già nell'antichità. Nelle feste popolari, nelle processioni e simili è più probabile che si impiegassero gli strumenti alternatamente, invece che riuniti. I trovatori e i menestrelli, come pure i musicanti girovaghi suonavano quasi unicamente da soli; ma quando si sviluppò il contrappunto, e si crearono grandi opere d'arte polifoniche di altissimo valore, si cominciò dapprima ad usare gli strumenti per rinforzare o per sostituire in parte le voci dei cantori, e poi si arrivò anche a far eseguire da soli strumenti intere composizioni, che erano state scritte per canto a più voci. A ciò però non si riteneva appropriata la

riunione di strumenti di diverse specie, bensì soltanto un coro di strumenti della stessa famiglia. Così avvenne che poco per volta tutte le specie più comuni degli strumenti a corda ed a fiato vennero costruite almeno di quattro grandezze diverse (corrispondenti alle quattro voci del canto); e si impiegarono riuniti sempre soltanto strumenti della medesima famiglia (viole, dal *dessus de viole* [violino] alla *viola da gamba* e al *violone* che la rinforzava all' ottava bassa; liuti, dalla *quinterna* al grande *liuto basso*; flauti di tutte le grandezze, anche di quelli che rinforzavano il soprano all' ottava, e persino alla doppia ottava superiore; bombardini fino al bombardone; cromorni di ogni specie; cornetti fino al serpentone; trombe e tromboni).

Capitolo 4°.

Gli strumenti dei tempi moderni.

81. Si può dire che i tempi moderni, vale a dire posteriori al 1600, abbiano accresciuto il patrimonio complessivo degli strumenti musicali?

No, perchè quantunque alcuni nuovi tipi di strumenti (clarinetto, corno, corno da segnali, saxophon; cornetto, tuba) si siano aggiunti agli antichi, ed altri siano stati più o meno perfezionati (come tutti gli strumenti a fiato di legno e d' ottone, l' arpa, il cembalo, l' organo), per contro un gran numero di strumenti musicali medioevali, poco per volta sono caduti affatto in disuso (viole, violini a liuto, lire, liuti, cornetti, flauti a becco, cromorni e via dicendo).

82. Hanno i tempi moderni conservato la tendenza, così accentuata verso la fine del medio evo,

a costruire famiglie complete di tutti i tipi di strumenti?

No. Essi hanno conservato solo in minima parte le famiglie di strumenti trasmesse loro dal medio evo; infatti solo le famiglie degli strumenti ad arco del tipo del violino, e quelle dei tromboni (con trombe) e dei bombardini (nelle forme perfezionate degli oboe e dei fagotti), si mantennero complete, mentre i flauti a note più basse furono affatto abbandonati, e dei liuti non pervennero ai nostri giorni che resti di nessuna importanza (mandolino e chitarra). Solo in questi ultimi tempi (secolo XIX) si è ripresa l'idea di completare le famiglie degli strumenti, e si costruirono alcune famiglie affatto nuove, in parte complete (corni da segnali [corni Sax], Saxophon, trombe Sax) e in parte almeno con un numero limitato di registri diversi (clarinetti).

83. Si è il nostro secolo di nuovo dipartito dall'associazione di timbri musicali diversi, per ritornare alla musica eseguita esclusivamente con strumenti dello stesso timbro?

Sì e no. Esso non solo ha continuato ad associare gli strumenti in un'orchestra ricca di tinte musicali diverse, ma l'ha arricchita ancora di tinte nuove, e nel tempo stesso, mediante la conservazione delle vecchie famiglie e la costruzione di nuove, si è creata la possibilità di limitarsi, secondo il bisogno, all'armonia piena di strumenti dello stesso timbro, tanto nell'esecuzione di intere composizioni musicali, quanto in quella di singoli passi di opere di maggior mole.

84. Quando è che l'orchestra s'accrebbe del clarinetto?

Questo strumento venne inventato verso il 1690 da Cristoforo Denner in Norimberga, dallo stesso cioè che ridusse anche il numero delle ripiegature del fagotto (fagotto a bastone); o piuttosto questo inventore derivò il clarinetto dal *chalumeau* francese, aggiungendo a questo il foro che permette di suonare alla duodecima superiore (cfr. il n. 77). Il registro basso (che in origine

era l'unico) ricevette il nome dell'antico strumento (chalumeau), il più alto quello della tromba assolo alta (clarino), la quale venne poco per volta sostituita con esso, e gli trasmise il suo nome in forma di diminutivo (clarinetto = piccolo clarino).

85. Il clarinetto venne costruito in diversi registri?

Sì; a poco a poco si originarono specie a note più alte e a note più basse; oltre al clarinetto in *do* si costruirono clarinetti in *re*, *mi* ♭, *fa* e *la* ♭ (clarinetti piccoli) ed altri più bassi in *si*, *si* ♭ e *la*; nel registro di contralto si costruirono strumenti in *fa* (corno bassetto) e in *mi* ♭, in quello di basso strumenti in *si* ♭ e *la*. I clarinetti bassi sono i più recenti, quello in *la* appare per la prima volta in composizioni di Wagner. Il clarinetto contrabasso costruito da Ad. Sax non ha acquistato diffusione. Il corno bassetto oggidì è già nuovamente caduto in disuso, il clarinetto contralto in *mi* ♭ trovò impiego soltanto nelle musiche militari inglesi. Il clarinetto in *mi* ♭ è un componente essenziale delle musiche militari, quelli ancora più alti non sono quasi più in uso, e il clarinetto in *re* s'incontra in casi isolati nelle orchestre d'opera. Oggidì i clarinetti di uso generale nelle orchestre sono solo quelli in *do*, *si* ♭ e *la* e i clarinetti bassi in *si* ♭ e *la*; il più comune di tutti è il clarinetto in *si* ♭.

86. Quando fu inventato il corno?

Uno strumento d'ottone ricurvo a circolo è già menzionato da Vegezio Renato Flavio nel secolo IV (cfr. n. 78) sotto il nome di *buccina*, cioè trombone. Nella storia però bisogna far bene distinzione fra nome e strumento, vale a dire che si può riferire tanto lo sviluppo del corno a queste buccine, quanto quello delle trombe all'antica tuba. Senza alcun dubbio tutti quegli strumenti d'ottone dell'antichità e del medio evo avevano in confronto cogli attuali un registro più alto e una minore lunghezza. Le tube o tromboni degli Egizi e degli Ebrei erano difficilmente più lunghi di quattro

piedi, ma verosimilmente la loro misura era stabilita in modo, che essi potessero dare il suono più basso loro proprio; quindi, secondo il moderno modo di vedere, essi per il loro registro non erano neppure trombe, ma soltanto cornette o corni da segnali. Anche le buccine avranno avuto tutt' al più la lunghezza delle specie più alte di trombe. Il corno da caccia, quale è descritto ancora da Virdung (1511), aveva una sola spira, e perciò era probabilmente assai corto. I restringimenti del diametro, a cui la tromba dovette il suo suono squillante, il corno la sua voce velata e appassionata, e il trombone la sua forza, vennero certo intrapresi a poco a poco nel corso dei secoli; essi resero cosa precaria od impossibile il servirsi dei suoni più bassi, cosicchè, per raggiungere di bel nuovo questi suoni, si fu costretti a raddoppiare la lunghezza delle canne. Forse anche la tendenza a completare le famiglie, che fu da noi già più volte menzionata, aiutò a trovare le lunghezze più adatte. Non è assolutamente ammissibile un processo evolutivo dai corni di toro o di montone dell' antichità e dai corni da caccia del medio evo al corno dei nostri giorni; i suoi epigoni furono piuttosto i cornetti, ora caduti in dimenticanza. Nel secolo XVII noi troviamo alfine il corno vero, quello cioè più volte curvato a spirale e chiamato *trompe de chasse*, ovvero *cor de chasse* (corno da caccia); Mersenne (1637) attribuisce alla specie più grande una lunghezza di circa sette piedi: secondo il concetto attuale sarebbe un corno in *re* alto. Questi strumenti devono essere stati importati in Germania dal conte Sporck verso la fine di quel secolo. La prima partitura, in cui s' incontrino *trompes de chasse*, è la «*Princesse d' Elide*» di Lulli (1664). Le partiture di Bach e di Händel hanno, rispetto al corno, delle esigenze alle quali, come è noto, i nostri attuali cornisti possono appena soddisfare. L' accordatura principale del corno in origine è *re* maggiore (lo stesso dicasi delle trombe, dei timpani, degli oboi, che furono parimenti combinati assai presto coi corni, ed anche dei

flauti). Tuttavia accanto al corno in *re* magg. apparvero ben presto corni in *mi* ♭, in *fa* e in *sol* e corni più bassi in *do* e in *si* ♭; da ultimo (prima dell'introduzione dei corni cromatici) si ebbero tutte le accordature dal *do* alto al *la* basso. Verso il 1760 il cornista dresdano Antonio Giuseppe Hampel applicò al corno le ritorte che, a quanto sembra, da principio erano usate per la tromba; lo stesso inventò nel 1750 i suoni chiusi o *tufati* (sons bouchés), mediante i quali vennero in parte colmate le lacune della scala naturale dello strumento. Anche altri perfezionamenti dei corni vennero inventati in Germania (stimmzug, sordini). Verso la metà del secolo XVIII si costruì il corno da caccia, che fu più tardi chiamato *corno naturale* per distinguerlo dagli strumenti cromatici; e nel 1765 si aveva già in *Rodolphe* il primo celebre virtuoso di corno.

87. Quali erano nel secolo XVIII gli strumenti d'ottone a fiato dell'orchestra?

Oltre ai corni soltanto trombe e tromboni. Le trombe avevano già assunto la forma che hanno ancora attualmente (con spire allungate in senso longitudinale) e venivano costruite in molte accordature diverse, dal *la* alto fino al *la* basso. Esse ebbero ancora prima dei corni le ritorte ed anche il meccanismo per la correzione dell'accordatura. Si tentò pure di applicare alle trombe l'introduzione della mano nel padiglione, impiegata per ottenere dal corno i suoni tufati, ma se ne abbandonò bentosto l'idea a causa del timbro sgradito che ne risultava. Il meccanismo a tiro venne soppresso assai presto nella tromba; solo in Inghilterra essa lo ha conservato fino ad oggi. È inutile dire che la tromba a tiro non era altro che un trombone soprano. Le tre altre specie, cioè il trombone contralto, tenore e basso, conservarono la loro antica struttura, e rimasero sempre limitati ad una sola accordatura (rispettivamente in *mi* ♭, *si* ♭, e *fa*). Solo del trombone basso, oltre all'accordatura in *fa*, esiste anche quella in *mi* ♭.

88. In qual modo dagli strumenti naturali ebbero origine gli attuali strumenti a pistoni?

Il primo tentativo di completare la scala naturale degli strumenti d'ottone altrimenti che col meccanismo a tiro (trombone) fu l'applicazione del meccanismo a chiavi degli strumenti di legno a fiato, cioè dei cornetti, andati già in disuso, agli strumenti d'ottone a fiato. Il primo passo fu fatto nel 1770 a Pietroburgo da Kälbel, che trasformò il corno da segnali (*bugle*) in uno strumento cromatico, praticandovi dei buchi chiusi da chiavi. Il nuovo strumento, detto *bugle à clefs*, corno a chiavi, fu fatto conoscere per la prima volta in Francia per opera dei fratelli Braun di Hannover, e deve essere stato introdotto nell'esercito inglese dal duca di Kent (padre della regina Vittoria), per cui questo strumento (con 6-8 chiavi) venne chiamato corno di Kent. La parentela del corno di Kent coi cornetti è dimostrata anche dall'avere esso comune con questi il bocchino di avorio. Lo strumento *basso* di questo tipo, cioè l'oficleide (con 9 chiavi), costruito poco tempo dopo, fu munito, come il serpentone (cornetto basso), di una canna ad S al disotto del bocchino. Ambedue questi strumenti scomparvero dinanzi agli strumenti a pistoni. Siccome il principio del secolo XIX v'era grande penuria di strumenti d'ottone bassi (tutti sanno che nei tromboni il primo suono naturale è di cattivo effetto, mentre coi corni da segnali di grande misura lo si eseguisce con facilità), così l'oficleide fu tenuto in gran conto e costruito in tre registri diversi, il più alto dei quali però, a torto chiamato oficleide contralto, raggiungeva il limite più basso del trombone tenore (cioè nell'accordatura in *fa* il ***Mi***, e in quella in *mi* ♭ il *Re*), mentre l'oficleide basso, secondo la diversa accordatura (in *do, si* ♭, *la* ♭) arrivava fino al *Si*, al *La* e al *Sol*, e l'oficleide contrabasso o *monstre* fino al *Mi* (per l'accordatura in *fa*) o al *Re* (per quella in *mi* ♭). Ciascuno di questi strumenti aveva un'estensione di circa tre ottave di scala cromatica. Il vantaggio di tutti questi strumenti era la possi-

trombe nè i tromboni a pistoni possiedono il caratteristico timbro pieno delle trombe e dei tromboni naturali; ma ciò non è una conseguenza dell' applicazione dei pistoni, bensì del cambiamento della misura, che nei corni da segnali di grandi dimensioni è stata pur troppo modificata, allo scopo di rendere più agevole il trarne i suoni, specialmente nell' esecuzione della melodia. I musici devono opporsi con ogni energia all' ulteriore prevalere degli strumenti derivati dal corno da segnali, perchè il loro suono stridulo nella regione alta, belante nella media e troppo fioco nella bassa, in tutte le regioni poi privo affatto di poesia, non può in alcun modo sostituire degnamente il suono chiaro della tromba, nè quello elegiaco del corno, nè quello solenne del trombone. Le orchestre da sinfonia e da opera devono persistere nel conservare gli strumenti d' ottone di piccolo diametro, col padiglione curvato all' infuori; quelli di grande diametro potranno servire alle bande musicali, che in sostituzione dell' orchestra dagli strumenti ad arco adoperano in tutte le posizioni strumenti che si prestano facilmente all' esecuzione di passaggi veloci. Anche la cornetta a pistoni (*cornet à pistons*), che è un discendente della cornetta da postiglione, non s' addice ad un' orchestra da sinfonia, perchè per essere piuttosto corta (è una specie di corno assai piccola, per così dire l' ottavino dei corni più alti, e si suona con un bocchino da tromba) non dà che un suono poco voluminoso, al quale nuoce ancora il diametro ristretto dello strumento, cosicchè esso non presenta che pochi vantaggi in confronto dei corni da segnali alti (il suono è meno ordinario, ma assolutamente troppo infantile, per non dire addirittura puerile).

90. Quali strumenti a pistoni vengono costruiti sul tipo del corno da segnali?

Una famiglia completa, anzi più che completa nella regione bassa, per la quale i Francesi adoperano il nome comune di *Saxhorn* (dal fabbricante di strumenti Adolfo Sax [1814-94]), mentre in Germania e in altri

paesi è in uso una quantità di nomi per i singoli componenti della famiglia stessa. Sappiamo (n° 88) che già una volta i corni da segnali funzionarono da strumenti cromatici, vale a dire allorchè furono muniti di chiavi (corno a chiavi e oficleide). Dopo l'applicazione del meccanismo a pistoni a questi strumenti ebbero origine gli strumenti usati oggidì in tutte le bande musicali e militari: *Piccolo* in *mi♭* (corno Sax piccolo) per la regione alta del soprano (strumento da melodia) *fliscorno* in *si♭* (corno Sax soprano), per la regione media del soprano (strumento parimenti da melodia, che sostituisce il corno a chiavi), corno Sax contralto in *mi ♭*, un' ottava al disotto del *piccolo*, e *corno Sax tenore* in *si ♭*, un' ottava al disotto del *fliscorno* in *si ♭*. Di questi quattro strumenti non si adopera il primo suono naturale (cioè il più basso), per cui non occorrono che tre pistoni per ottenere la scala cromatica completa. Quelli che ora menzioneremo hanno invece quattro (e in qualche caso anche più) pistoni, e sono tutti da considerarsi come strumenti bassi, vale a dire adatti a sostituire l' oficleide; tali sono: il *corno Sax basso* in *si♭* (detto anche *euphonion* o *basso-tuba*), che ha la stessa estensione del corno tenore, ma utilizza anche il primo suono naturale, e perciò arriva una sesta più in basso (fino al_1 *Sol*), il *bombardone* in *mi ♭* (*corno Sax* basso profondo), che sta una quarta al disotto del precedente, ma non si fa quasi mai discendere più in basso di questo, e il *contrabasso-tuba* in *si ♭* (bombardone in *si♭* basso, *corno Sax* contrabasso, *helikon*) che sta un' ottava al disotto del bassotuba e si adopera fino al_1 *Mi ♭*.

91. Questi strumenti non sono proprio affatto adoperati nelle orchestre da sinfonia e da opera?

Si può dire di no. Le poche eccezioni (ad es., in Anton Bruckner) non fanno che confermare la regola. I soli fra questi strumenti di cui non si possa fare del tutto a meno sono gli strumenti bassi più profondi, perchè il trombone basso va scomparendo, e il trombone tenore arriva solo fino al *Mi*. Si scrive però per questi

strumenti come se fossero in *do*, cioè come suonano. Del resto in questi ultimi tempi si costruirono per le orchestre da opera bombardoni in *fa* (che arrivano facilmente fino al *Do*) e contrabassi-tube in *do* (che raggiungono il *Sol*).

92. Come stanno le cose riguardo ai nuovi strumenti d'ottone, che R. Wagner vuole usati nei suoi «Nibelungi»?

Le «tube» nei *Nibelungi* sono una specie di corni-tenori, che però hanno un bocchino ed un padiglione come quelli del corno; siccome esse hanno quattro pistoni, la loro estensione verso la regione bassa è molto maggiore e cromaticamente ininterrotta. Le tube-tenori (in *si*♭) possiedono l'estensione dei corni in *si*♭ alto, le tube-bassi (in *fa*) quella dei corni in *fa*, un po' maggiore però verso il basso (in esse non si utilizza il primo suono naturale); il suono si avvicina a quello del corno, ma ha preso qualcosa del carattere dei corni da segnali, ed ha facile mobilità nei passaggi cromatici. Le trombe-bassi di Wagner furono propriamente concepite come strumenti bassi costruiti sul tipo della tromba; ma non si riuscì tuttavia a costruire strumenti che in fatto d'altezza di suoni soddisfacessero alle esigenze di Wagner. Perciò per l'esecuzione delle parti scritte per trombe-bassi (in *mi*♭, *re* e *do*) si adopera una tromba a pistoni in *do* di misura piuttosta grande. Le tube e la tromba-basso di Wagner sono adunque ravvicinamenti dei tipi puri dei corni e delle trombe ai corni da segnali.

93. La saxotromba non è anche un tipo misto analogo?

Certo. Per la misura e per il bocchino essa sta di mezzo fra il corno e il corno da segnali. Ad. Sax ha costruito questo strumento in sette grandezze diverse, di cui quella a registro più alto (in *si*♭) è ancor più piccola del cornetto (i suoi suoni naturali stanno un'ottava più in alto), e quella a registro più basso sta invece tre ottave al disotto della più piccola. Questi strumenti,

benchè esistano da 50 anni, non hanno tuttavia acquistato alcuna diffusione.

94. Il sistema dei pistoni degli strumenti d'ottone, che oggidì si è universalmente diffuso, può essere considerato come il risultato ultimo di un processo evolutivo? in altre parole, l'intonazione della scala cromatica ottenuta con tale sistema è soddisfacente?

Le intonazioni sono buone, finchè non è necessario adoperare più pistoni ad un tempo, e finchè non si cambia l'accordatura dello strumento mediante l'applicazione di una ritorta. Ma se si inserisce una ritorta che abbassi l'accordatura, allora tutti i pistoni dànno intonazioni troppo alte; parimenti l'uso simultaneo di più pistoni produce lo stesso risultato. Per ovviare a questi non piccoli inconvenienti, Ad. Sax ha ideato un nuovo sistema di pistoni, che è destinato senza alcun dubbio a soppiantare affatto l'antico. Invece di usare i pistoni per mettere in comunicazione colla canna principale dello strumento tubi supplementari, che ne abbassano il suono (sistema dei pistoni di allungamento o d'interpolazione) Sax separa mediante i pistoni lunghezze maggiori o minori della canna principale, e adatta allo strumento sei pistoni, ciascuno dei quali comprende in sè tutti quelli che separano lunghezze minori. Il sesto pistone separa solo una lunghezza tale, da elevare il suono di un semitono, il quinto lo eleva di un tono intero, il quarto di 1 tono e $^1/_2$, il terzo di 2 toni, il secondo di $2^1/_2$, il primo di 3 toni. Sax ha applicato questo sistema a corni, trombe, tromboni, cornette e corni da segnali. Per gli strumenti muniti di questi nuovi pistoni indipendenti (pistons indépendants) o pistoni d'accorciamento di Sax, non c'è bisogno di ritorte, e tutte le intonazioni sono pure, per quanto è possibile in uno strumento che insieme a suoni temperati deve dare anche dei suoni non temperati (suoni naturali puri).

95. Ad. Sax non ha inoltre creato una nuova famiglia di strumenti a lingua di canna?

Sì, ed è la famiglia dei *saxophones* (1842). Questi strumenti hanno un tubo di risonanza conico come l'oboe e il fagotto, ma una sola lingua di canna come il clarinetto. I *saxophones* occupano perciò un posto intermedio fra i clarinetti e gli oboe o fagotti. Essi non suonano alla duodecima come i clarinetti, bensì all'ottava come tutti gli altri strumenti a fiato (eccettuate le canne d'organo chiuse). I *saxophones* appartengono assolutamente alla classe degli «strumenti di legno a fiato». L'essere essi di metallo non ha maggiore importanza che, ad esempio, per i flauti o i clarinetti, che vengono anch'essi occasionalmente costruiti di metallo. Sax costruì questi strumenti in sei registri diversi (dal soprano alto fino al basso), ciascuno dei quali ancora in due diverse accordature. Gli strumenti destinati alle musiche militari sono in *si* ♭ e *mi* ♭, quelli ideati per la grande orchestra sono in *do* e in *fa*. Finora i *saxophones* sono stati introdotti nell'orchestra solo da alcuni compositori francesi e belgi, e inoltre vennero adottati dalle musiche militari francesi e belghe.

96. Che strumento è il «*sarrusophon*»?

È uno strumento conico di metallo, costruito sullo stampo del *saxophone*, che si suona come l'oboe e il fagotto con una doppia lingua di canna, ma che per essere di maggiori dimensioni dà suoni più forti. Esso venne inventato nel 1863 dal francese Sarrus, capomusica militare, e costruito in sei diverse grandezze (dal soprano fino al contrabasso) dal fabbricante d'istrumenti Gautrot. Questo strumento non ha finora incontrato una gran diffusione; alcuni tuttavia pensano che il *sarrusophon* contrabasso in *do*, costruito per orchestra, sia per sostituire opportunamente il contrafagotto, che è così macchinoso, a causa della sua ristretta misura (vedi Gevaert, *Nuovo trattato d'istrumentazione.*).

97. Il corno basso, che fu temporaneamente in voga al principio del secolo XIX, apparteneva agli strumenti a fiato di legno o a quelli d'ottone?

Propriamente esso era un parente prossimo del

serpentone, cioè un discendente degli antichi cornetti bassi: era infatti di legno e di forma simile a quella del fagotto, ed aveva un collo fatto ad S, ma era munito di un bocchino e di un padiglione d'ottone. Come è facile attendersi per cosiffatte forme ataviche, esso cadde tosto in disuso, senza dar luogo ad una famiglia e senza perfezionarsi ulteriormente. La stessa sorte toccò al *bathyphon*, strumento contrabasso di natura analoga (con un'estensione dal $_1$*Re* al *si* ♭.), costruito nel 1839 da Skorra e Wieprecht.

98. È possibile fare una classificazione conveniente e chiara degli attuali strumenti a fiato?

Noi possiamo classificarli in flauti, strumenti a lingua di canna, e strumenti a bocchino. I flauti sono solo più rappresentati da flauti trasversi e ottavini o flauti piccoli; le varietà del flauto grande, che prima erano in uso, e che arrivavano un semitono e un tono e mezzo più in alto, sono quasi affatto scomparse, ed anche la varietà d'ottavino, che arriva un semitono più in alto, non s'incontra più che nelle musiche militari. In Francia e nel Belgio è in via di scomparire anche l'ultima specie dei flauti a becco, il *flageolet.* Gli strumenti a lingua di canna sono: l'oboe, il corno inglese, il fagotto e il contrafagotto, discendenti dei bombardini e dei bombardi; i clarinetti, i corni-bassetti (ora in disuso) e i clarinetti bassi; i *saxophones* e i *sarrusophones*. Gli strumenti a bocchino sono: I. Strumenti naturali (in via di scomparire): il corno da caccia e la tromba naturale; II. Strumenti a tiro: il trombone (tromba a tiro); III. Strumenti a chiavi: il corno a chiavi, la tromba a chiavi, l'oficleide (in disuso); IV. Strumenti a pistoni; il corno a pistoni, la tromba a pistoni, la cornetta a pistoni, il trombone a pistoni, il corno da segnali a pistoni (compresi la tuba e il bombardone), la saxotromba, le tube di Wagner e la tromba-basso.

99. Quali sono gli strumenti a percussione dell'orchestra moderna?

Si può dire tutti quelli che noi abbiamo visto esi-

stere già da tempi remotissimi presso i diversi popoli civili. Meritano di essere menzionati per primi i timpani, i quali appaiono progrediti in confronto agli strumenti analoghi dell'antichità, in quantochè non servono più soltanto a marcare un ritmo, ma in grazia di un meccanismo, che in questi ultimi tempi venne ancora essenzialmente semplificato (timpani a macchina), vengono accordati in modo da dare suoni determinati, e possono perciò partecipare all'armonia, anzi alla melodia stessa. Essi comparvero per la prima volta nell'orchestra in compagnia delle trombe. Altri strumenti a percussione, che dànno parimenti suoni determinati, sono i *carillons*, e le scale di bastoncini d'acciaio (lira), usate in sostituzione dei medesimi. Gli uni e gli altri sono certo d'origine chinese (cfr. n° 34) e vennero diffusi in Europa dagli Olandesi. Di passaggio menzioneremo, come affine ad essi, l'arpilegno, che noi abbiamo già veduto esser noto da gran tempo in Germania e in Svizzera (n° 79). Fra gli strumenti a percussione che dànno un suono indifferente abbiamo anzitutto i tamburi, affini ai timpani, strumenti parimenti antichissimi, fra i quali oggidì distinguiamo: la *gran cassa*, dal suono molto basso (tamburo turco, *grosse caisse*), usata quasi unicamente per rinforzare i tempi forti del ritmo, e più raramente per rulli e per effetti di tuono; *tamburo a rullo* (*caisse roulante*) dal suono cupo quasi come il precedente; il *tamburo militare,* dal suono acuto (con una corda tesa sulla pelle inferiore); il *tamboril* dei Provenzali e dei Baschi (in francese *tambourin*), stretto e lungo, e il *tamburo basco,* propriamente detto, il piccolo tamburello con sonagli (*tambour de basque,* chiamato in Germania *tamburin* e dagli zingari spagnuoli *pandero*). Fra i dischi metallici usati a produrre rumori o strepiti minacciosi dobbiamo menzionare, prima d'ogni altro, i piatti turchi usati a paia (cinelli, ted. *schellen,* franc. *cymbales*), e il tam-tam (gong) importato dalla Cina. Il triangolo, che noi abbiamo preso dai Turchi, come la gran cassa e i piatti, è solo uno strumento a campanello o a tintinnìo;

infine ricorderemo ancora le castagnette, che constano di due piccoli dischi di legno cavi, che si fanno schioccare l'uno contro l'altro. Questo strumento è stato certamente importato dagli Arabi nella Spagna e nell'Italia inferiore, e serve all'accompagnamento ritmico delle danze.

100. Quali sono gli strumenti a corde pizzicate dell'orchestra moderna?

Questa classe di strumenti ultimamente si è molto ridotta. Dei liuti non sopravvissero che il mandolino piccolo e la chitarra, che lo supera di poco in dimensioni; tanto l'uno che l'altra però non sono più componenti essenziali dell'orchestra, ma sono usati solo occasionalmente, per dare alla musica un'impronta nazionale caratteristica (per la Spagna e l'Italia). L'arpa in questi ultimi tempi venne straordinariamente perfezionata; nel secolo XVII nel Tirolo si resero mobili con facilità gli uncini d'attacco delle corde per poter elevare di un semitono l'accordatura delle corde stesse; nel 1720 Hochbrucker vi introdusse i pedali per cambiare contemporaneamente l'accordatura di tutti i suoni di egual nome, e nel 1820 in Parigi Erard vi applicò i pedali doppi per elevare l'accordatura di uno o di due semitoni (arpa a pedali doppi). Tuttavia l'arpa non è stata finora ammessa nell'orchestra da sinfonia, e solo in questi ultimi tempi è divenuta alquanto più frequente nell'orchestra d'opera. Nell'orchestra il surrogato principale degli istrumenti a corde pizzicate, che vi ebbero una parte importante dal secolo XVI fino al XVII, è il *pizzicato* degli strumenti ad arco, il cui suono, che rapidamente s'affievolisce, non può però certamente essere paragonato coi suoni a lungo vibranti di quelli. In questi ultimi vent'anni ha trovato gran favore presso i dilettanti uno strumento, le cui corde vengono pizzicate mediante un *anello,* voglio dire la *cetra,* specialmente diffusa nei paesi alpini; essa è un discendente di strumenti antichissimi, cioè del *kin* chinese, della *vina* indiana, della *sambuca* assira (43), del *nebel* ebraico (44),

del *salterio* greco (51), e del *sambiut* medioevale. Questo strumento finora non è penetrato nell'orchestra, e infatti è poco adatto a starvi a causa del suo suono sentimentale. Sono varietà della cetra la *cetra ad arco* (che viene alternatamente suonata con un arco e pizzicata) e la *cetra-basso* o *cetra elegiaca*.

101. Nell' orchestra moderna non esistono altri strumenti ad arco, all' infuori di quelli foggiati sullo stampo del violino: viola, violoncello e contrabasso?

Solo in casi affatto eccezionali venne usata la *viola d'amore*, strumento ad arco con 7 corde di minugia, e con altre 7 corde di risonanza, d'acciaio, tese al disotto della tastatura; una specie più grande, cioè lo strumento *basso* di questo tipo, era il *baritono* o *viola di bordone*, lo strumento preferito del principe Esterhazy, per il quale fra gli altri Haydn scrisse un gran numero di composizioni *a solo* (che non sono pervenute fino a noi). Il baritono aveva la grossezza di un violoncello, sette corde sulla tastatura, e da nove a ventiquattro corde di risonanza. Questi strumenti non sono da confondere colle antiche lire (cfr. n. 72).

102. Quale fu lo sviluppo ulteriore del cembalo nell' epoca più recente?

Quando il clavicembalo (cfr. n. 65) divenne lo strumento preferito per l'esecuzione del basso numerato come accompagnamento delle prime produzioni dello stile monodico (verso il 1600), si fece sempre più sentire il bisogno di accrescere l'estensione e la sonorità di tale strumento. Però nel Museo di Venezia esiste un clavicembalo di Baffo, che risale al 1574, eppure ha già un'estensione di 4 ottave e $^1/_2$ (Do — fa^3); anche i nomi di *archicembalo* e *gravicembalo*, già in uso verso il 1600 ed anche prima, accennano ad un aumento d'estensione dello strumento nella regione bassa. Si conservano clavicembali di Andrea Ruckers di Anversa, che risalgono agli anni 1623 e 1624 ed hanno già un'estensione di 5 ottave. Tuttavia cembali così

grossi erano allora sempre eccezioni; per lungo tempo l'estensione di 4 ottave e mezza rimase la più comune. La tastiera doppia fu senza dubbio trasportata dall'organo al pianoforte, e così dicasi del pedale. Già Hans Ruckers *seniore* costruì, verso il 1590, un cembalo a coda a penne con due manuali. Il manuale superiore o serviva a maneggiare un sistema di corde di un'altra specie (aventi suoni un'ottava più alti, oppure fatte di minugia invece che d'acciaio), oppure aveva un sistema di penne diverso (ad es., tangenti di cuoio invece di penne di corvo), oppure negli strumenti a corde doppie lasciava risuonare solo una corda, mentre il manuale inferiore le lasciava risuonare ambedue. Più tardi (ai tempi di Bach) gli strumenti a due manuali furono apprezzati specialmente perchè permettevano senza causare troppo imbarazzo certe *maniere*, comuni sull'organo, come l'incrociamento delle parti, e via dicendo. Alcuni perfezionamenti, dei quali si menò gran vanto a quei tempi, ci appaiono ora destituiti d'ogni serietà: tali sono i meccanismi ad arpa od a liuto, specie di pedali, che avevano per effetto un tintinnare delle corde, e il meccanismo a campanelli, col quale si facevano risuonare piccoli salteri, e via dicendo. Solo il «*jeu de buffle*» (tangenti di cuoio di bufalo) di Pascal Taskin, verso il 1768, acquistò una grande diffusione e un'alta considerazione. Il meccanismo di Pantalone, che sospendeva il funzionamento degli smorzatori (ed era perciò evidentemente il precursore del nostro pedale del *forte*), accenna già col suo nome allo strumento (103) dal quale doveva svilupparsi il nostro cembalo attuale, il pianoforte, come il clavicordo dal monocordo, il clavicembalo dal cembalo o salterio tedesco, e il claviciterio dall'arpa. Deve essere menzionato da noi anche il clavicembalo traspositore, che già al principio del secolo XVI metteva in grado il suonatore di spostare, per mezzo di un pedale, la tastiera verso destra o verso sinistra di più semitoni, trasponendo così meccanicamente la composizione musicale. Però gli strumenti complicati

come il «cembalo a tangenti» di Franz Jakob Späth, con 30 cambiamenti, o il «cembalo meccanico» di J. P. Milchmayer con 250 cambiamenti, malgrado le fatiche costate non rimasero che curiosità, le quali scomparvero senza lasciar traccia non appena si trovò, dopo lunghi ed assidui studi, il modo di perfezionare il clavicembalo coll'adattargli una meccanica a martelli, che lo trasformò nell'attuale pianoforte.

103. Che cosa è da notare circa lo sviluppo del pianoforte?

Già nel medio evo dall'antico salterio (la *sambuca* assira, 43) si era originato il cembalo (sambiut), che veniva suonato con due piccoli martelli di legno. Tuttavia gli strumenti di questa specie, a quanto pare, si mantennero piccoli e poco atti a subire un ulteriore sviluppo, cosicchè il vantaggio che essi presentavano, di permettere al suonatore di suonare forte o piano a volontà, fu appena osservato. Solo verso il 1700, quando a Pantaleone Hebenstreit, maestro di cembalo e di danza di Lipsia, venne l'idea di ingrandire e perfezionare sotto ogni aspetto (ad es., rivestendo di cuoio i martelli di legno) questo strumento allora disprezzato e usato solo nelle bettole dei villaggi, solo allora si rivolse ad esso l'attenzione generale. Nel 1705 Hebenstreit fece sensazione colle sue esecuzioni alla Corte di Parigi (Luigi XIV chiamò lo strumento «Pantalon», dal nome dell'inventore); e non passò gran tempo, che i fabbricanti di cembali tentarono di applicare la percussione a martelli alla meccanica del cembalo. Il vanto di aver risolto per il primo e in modo affatto soddisfacente il problema spetta al fiorentino Bartolomeo Cristofori, fabbricante di strumenti in Firenze, e conservatore della collezione di strumenti di Ferdinando de' Medici. Il suo strumento, descritto per la prima volta nel 1711 dal marchese Maffei nel *Giornale dei letterati d' Italia* e chiamato «piano e forte», aveva martelletti rivestiti di cuoio e disposti sopra uno speciale regolo, uno scappamento consistente in una penna, che faceva rimbalzare

indietro il martello dopo la percussione, cappii (cordoni di seta) che impedivano che i martelli si sollevassero un' altra volta senza una nuova percussione dei tasti corrispondenti, e smorzatori indipendenti per ciascun tasto, cioè in sostanza tutti i componenti della meccanica che venne in seguito chiamata «inglese». Pochi anni dopo Cristofori vennero in campo altri due fabbricanti, cioè Marius a Parigi (1716) e Cr. G. Schröter a Nordhausen (1717 ?); ma i loro modelli erano primitivi ed imperfetti, e non ottennero un' applicazione pratica, per cui è discutibile se ad essi competa il posto d' onore assegnato loro da alcuni nella storia del pianoforte. Sembra che gli strumenti di Cristofori si siano diffusi assai poco: tuttavia non è lontana dal vero l' opinione, che Goffredo Silbermann di Freiberg, il quale per il primo fece generalmente apprezzare il nuovo strumento, sia venuto a conoscenza dei lavori di Cristofori almeno dalla descrizione di essi, giacchè la sua meccanica concorda a un dipresso con quella di Cristofori. Infatti, nel 1725, si pubblicava in Amburgo la traduzione tedesca della descrizione di Maffei, e Silbermann cominciò nel 1726 a costruire strumenti di questa specie. Gli strumenti di Silbermann ebbero tosto la piena approvazione di G. S. Bach, e anche di Federico il Grande. Accanto al pianoforte si mantennero però, per tutta la durata del secolo XVIII, i clavicordi e i cembali a penne; in quest' epoca altri benemeriti della costruzione del pianoforte sono Giorgio Andrea Stein di Augsburg, allievo di Silbermann e inventore della cosidetta meccanica «tedesca» (viennese), nella quale i martelli stanno direttamente sulle leve dei tasti (oggidì non è più usata); Andrea Streicher, genero di Stein, che trasferì il negozio a Vienna, e specialmente anche John Broadwood di Londra, che, basandosi sopra un' idea di Americus Backer, perfezionò la meccanica di Silbermann (verso il 1780), ragione per cui questa meccanica oggidì si chiama «inglese». Broadwood fu anche il primo a praticare la costruzione di pianoforti a tavola. Il più importante perfezionamento

che sia ancora stato introdotto in seguito nella costruzione del pianoforte (facendo naturalmente astrazione dai perfezionamenti introdotti nella fabbricazione della cassa esterna, della cordiera e della cassa armonica, che tuttavia sono tutt' altro che trascurabili), è la «meccanica a ripetizione» (*double échappement,* doppio scappamento) inventata da Sebastiano Erard in Parigi (nel 1823; propriamente egli si chiamava Erhard ed era di Strasburgo). Merita ancora una speciale menzione il sistema di percussione delle corde dall' alto, che venne tentato per la prima volta da Streicher a Vienna e in seguito da Pape a Parigi (dopo il 1815), e che acquistò poi un' importanza duratura, perchè da esso trasse origine la meccanica del pianino o piano verticale (fatta brevettare per la prima volta nel 1826 dal londinese Roberto Wornum fabbricante di pianoforti). L' incrociamento delle corde, usato per la prima volta dalla rinomatissima fabbrica Steinweg (Steinway), fondata a Brunswick e trasportata dopo il 1850 a New York, permise di accorciare la coda del pianoforte senza accorciare le corde, e diede origine ai pianoforti a coda piccoli; oggidì però questo sistema è applicato anche ai pianoforti da concerto e a tutte le altre specie di pianoforti. Negli *aliquotflügel* (pianoforti ad armonici) di Giulio Blüthner di Lipsia il suono è abbellito dall' aggiunta di una seconda cordiera collocata nella parte superiore, e accordata un' ottava sopra, che ha smorzatori propri. Fra i perfezionamenti introdotti nel meccanismo di smorzamento e in quello di sollevamento degli smorzatori, meritano specialmente di essere menzionati il *pedale per le note tenute* (*prolongement*) di Debain, che permette di prolungare a volontà ciascun suono od accordo mediante un pedale, mentre le mani continuano a suonare (esso fu perfezionato nel 1874 da Steinway), e il *pedale artistico* di Ed. Zachariäs, che divide la tastiera in otto parti, alle quali si possono sollevare separatamente gli smorzatori. Per esaurire l' argomento accenneremo ancora ai tentativi, fatti da H. J. Vincent a Czernowitz e da altri, di trasformare

la tastiera abolendo la distinzione di tasti alti e bassi, e portando tutti i tasti allo stesso livello (tastiera cromatica). Agli inconvenienti che ne nascevano per la diteggiatura cercò di porre un rimedio Paolo Jankó nel 1882, col suo *pianoforte a gradinata*, che aveva per ciascun tasto tre punti di percussione, e si presentava all'occhio come una riunione di sei tastiere disposte a gradinata. Ma l'antica tastiera si mantenne padrona del campo, di fronte a cosiffatti tentativi.

104. Non si è pure tentato di adattare una tastiera a strumenti a corde suonati come gli strumenti ad arco?

Sì. Già nel medio evo noi abbiamo trovato i primi tentativi di questo genere, cioè la ghironda e la viola a chiavi. Veri strumenti a tastiera di maggiori dimensioni, nei quali le corde (di minugia) mediante la pressione esercitata sui tasti venivano portate a contatto di corpi sfreganti, erano: il «violicembalo norimberghese» di Hans Heyden (1610), nel quale, mediante piccoli uncini messi in azione dai tasti, le corde venivano appoggiate contro a rotelle strofinate di colofonia e messe in rotazione per mezzo di pedali; la «viola da gamba a tastiera» di Giorgio Gleichmann di Ilmenau (1709), costruita in modo analogo, il «cembalo da arco» di Hohlfeld, di Berlino (1754), il cembalo da arco di Mayer, di Görlitz (1795), e di Kunze, di Praga (1799), e la «*xenorphica*» di Röllig, di Vienna (1797), in cui ciascuna corda era sfregata da un piccolo arco. Una combinazione del cembalo da arco col pianoforte a martelli fu tentata da Carlo Greiner (1779, «pianoforte da arco a martelli»). Tutti questi esperimenti non produssero alcun profitto durevole per l'arte.

105. Non si è tentato inoltre di applicare a strumenti a tastiera l'effetto dell'arpa eolia?

Sì. Il primo fu J. J. Schnell di Parigi, che nel 1789 costruì il suo «*animocorde*» (anemocordo), le cui corde venivano messe in vibrazione per mezzo d'un vento artificiale; la stessa idea ispirò a Kalkbrenner e ad Herz

(1851) la costruzione del loro «*piano éolien*» (pianoforte eolio), che però si dimostrò altrettanto povero di effetti artistici quanto lo strumento di Schnell.

106. Non si è anche cercato di sostituire alle corde nei cembali altri corpi sonori?

Certo, anche facendo astrazione dalle canne che noi trovammo già costituire piccoli organi a tastiera nei primi tempi del medio evo. Di data più recente sono i tentativi di far risonare mediante sfregamento bastoncini d'acciaio, campane o cilindri di vetro, servendosi a tale uopo d'una tastiera, che permette di far vibrare i singoli gradi della scala. A tali tentativi appartengono: l'armonica di Franklin (armonica a bicchieri, 1763), che però non aveva tasti, e si suonava toccando le campane di vetro colle dita, ma venne bentosto provveduta di una tastiera dai suoi perfezionatori (Hessel, Wagner, Röllig, Klein); l'*eufonio* (armonica a bastoncini di vetro) e il *clavicilindro* (cembalo a bastoncini d'acciaio) di Chladni. L'«adiaphon» o cembalo a coristi di Fischer e Fritzsch di Lipsia (1882), è uno strumento a tastiera formato da coristi che sono messi in vibrazione dalla percussione di un martello.

107. Quando ebbe origine l'*armonium*?

Al principio del secolo XIX. A dir vero le linguette libere erano già da lungo tempo note ai Chinesi (*tscheng*; cfr. n. 11). Ma in Occidente il pietroburghese Kirsnik, fabbricante di organi, a quanto pare fu il primo (verso il 1780) a tentare di sostituirle alle linguette battenti, di cui si era fatto fino allora uso esclusivo negli antichi regali e negli organi; e un suo allievo, lo svedese Radnitz, inserì un registro di questo genere nell'«orchestrion» (organo semplificato) dell'abate Vogler. Ad essi tenne dietro, nel 1800, Eschenbach, campanaro della chiesa di S. Michele ad Amburgo (eolina). Maggior sensazione fece Grenié in Parigi (1810) col suo organo espressivo (*orgue expressif*), perchè in esso si rivelò per la prima volta come le linguette libere siano atte a produrre effetti di *crescendo* e di

diminuendo; e per tal modo fu inventato l'*armonium* propriamente detto, in cui il vento può essere rinforzato sia mediante un'azione più vigorosa coi piedi (compressione dei mantici), sia mediante leve speciali messe in azione colle ginocchia. Häckel nel 1818 diede ad uno strumento analogo il nome di «fisarmonica»: si crearono poi anche i nomi *eolodicon*, *aërofon*, *melofon*, ed altri, finchè nel 1840 A. Debain si fece brevettare il suo «armonium», strumento a più registri, e allora questo nome si diffuse universalmente. Le invenzioni più recenti riguardanti l'*armonium* sono la *percussione* (meccanismo a martello, che ha lo scopo d'agevolare il più pronto risonare delle lingue), il duplice punto di pressione, per ottenere due diverse intensità di suono, astrazion fatta dai *crescendo*, e il prolungamento (*prolongement*) di singoli suoni (per mezzo d'un pedale), che noi vedemmo già applicato al pianoforte (cfr. n. 103). I cosidetti organi americani (inventati verso il 1835 a Parigi da un operaio della fabbrica di Alexandre, ma costruiti con successo soltanto dopo il 1860 da Mason e Hamlin a Boston), come pure gli organi Alexandre (costruiti dopo il 1874 da Edoardo Alexandre a Parigi), differiscono dal comune *armonium* solo in questo, che in essi le linguette sono messe in vibrazione non mediante espulsione, ma bensì mediante aspirazione d'aria (i mantici rarefanno l'aria nella cassa ad aria coll'estrarla da questa, cosicchè nuova aria irrompe nella cassa stessa attraverso le aperture delle linguette).

108. Quale è stato lo sviluppo dell'organo nei tempi moderni?

Verso il tempo in cui cominciò a svilupparsi una musica istrumentale indipendente ed in particolar modo anche la musica per cembalo e per organo (verso il 1600), la costruzione degli organi aveva già un elevato sviluppo, vale a dire che si costruivano strumenti di grandi dimensioni con più manuali (3) e pedaliera, con parecchie ottave cromaticamente complete e un numero rilevante di canne ad anima, aperte e chiuse di diversa

secolo XIX ha sollevato più rumore del necessario col suo «sistema di semplificazione» dell'organo, ma tuttavia ha rimosso più d'una complicazione inutile, ed ha fatto sì che si lasciassero da banda molti particolari senza importanza, e che si volgesse tutta l'attenzione alle cose essenziali.

109. Che dire degli strumenti musicali meccanici, che recentemente hanno assunto uno sviluppo così esteso e svariato?

Se ne hanno sostanzialmente di due sorta, cioè: quelli composti di canne d'organo, siano esse ad anima o a lingua, con padiglioni di tutte le forme possibili, che, come nell'organo, vengono messe in vibrazione per mezzo di una corrente d'aria; e quelli composti di piccole bacchette metalliche messe in vibrazione per mezzo di punte. Nei primi (che risalgono per lo meno al principio del secolo XVIII), ordinariamente si ha un cilindro con punte che aprono i ventilabri d'accesso alle canne, messo in rotazione mediante una manovella (organi a cilindro), mentre nei secondi il cilindro è ordinariamente messo in rotazione da un meccanismo d'orologeria (organi ad orologeria). Però gli strumenti della prima specie, che hanno dimensioni notevoli, vengono anche messi in movimento mediante un motore artificiale (*orchestrion*), e certi organi della seconda specie, di tenue costo, mancano di meccanismo d'orologeria e sono messi in movimento per mezzo di una manovella. Fra gli *orchestrion* sono rinomati l'«*Apollonikon*» di Flight e Robson (costruito a Londra nel 1812), il «*Symphonion*» di Fed. Kaufmann (1839), l'«*Orchestrion*» vero, di Fr. Teodoro Kaufmann (costruito nel 1851 a Dresda), e il «*Pansymphonikon*» del padre Singer (costruito nel 1839 a Salisburgo). Non vanno da ultimo dimenticati gli organi a piano (piani a cilindro), nei quali, in modo affatto analogo a quanto avviene nell'organo a cilindro, un cilindro munito di punte e messo in rotazione mediante una manovella, spinge i martelletti contro le corde: per tal modo si ha realmente un'«esecuzione pianistica» mecca-

nica. Certi meccanismi più artificiosi, quali il *trombettiere automatico* o l'*uccello cantante* di Kaufmann, e via dicendo, non appartengono alla storia della musica, bensì a quella della meccanica, della fabbricazione delle macchine.

Libro II°.

Storia dei sistemi musicali e della scrittura musicale.*)

Capitolo 5°.

Sistemi musicali e scritture musicali dell'antichità e dei popoli orientali.

110. Si sa qualcosa intorno al sistema musicale degli antichi Egizi?

Nulla, si può dire. A questo riguardo noi non siamo quasi guidati che da supposizioni e induzioni tratte dalla musica greca. Il fondatore della teoria musicale matematica dei Greci, Pitagora (XI sec. av. Cr.) deve essere stato iniziato da sacerdoti egiziani alla loro scienza antichissima; noi possiamo perciò ammettere che agli Egiziani fosse famigliare la determinazione pitagorea dei rapporti fra i suoni per quinte (2 : 3) o quarte (3 ; 4), come pure l'esistenza di sette note nella scala. Riguardo a quest'ultima noi abbiamo anzi la espressa testimonianza di Diodoro Siculo, vissuto, a dir vero, assai

---

*) Avvertiamo una volta per tutte che l'altezza delle note espresse col loro nome verrà sempre indicata secondo la regola tedesca. Esempio: C = Do, c = do, c^1 = do^1, ecc. (N. d. T.)

più tardi (al tempo di Augusto), il quale narra che gli Egizi paragonavano i sette gradi della scala ai sette pianeti (secondo l'antico modo di vedere erano compresi sotto questo nome anche il sole e la luna). Forse gli Egizi avevano anche una scrittura assai semplice per le sette note, basata su questo paragone (cioè le indicavano forse coi geroglifici usati per i pianeti); a questo riguardo però non si sa nulla di positivo.

111. Si ha notizia dei sistemi musicali dei popoli dell'Asia occidentale, e in particolar modo degli Assiri, dei Babilonesi e degli Ebrei?

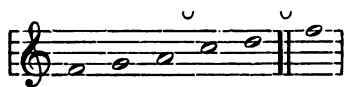
No; tuttavia anche riguardo a questi popoli si possono fare delle congetture, basandosi sulla musica dei Greci. Due delle tonalità principali dei Greci, cioè la frigia e la lidia, accennano col loro nome all'Asia Minore; sembra inoltre che presso i popoli Asiatici sia stata in gran pregio l'arte del suonare il flauto. Si narra che il flautista frigio Ulimpo (il vecchio) abbia introdotto nella musica la più antica enarmonia, cioè abbia ridotto la scala di sette gradi ad una scala di cinque, mediante omissione di due gradi. Questo ci autorizza a credere che anche i popoli dell'Asia occidentale conoscessero quella scala arcaica composta di cinque gradi (mancava di salti di semitono), e che noi ritroviamo identica tanto nell'estremo Oriente (China) quanto nell'Occidente (Scozia). Ma se i Greci hanno avuto dagli Egizi la scala di sette gradi, e dai popoli asiatici quella di cinque, data la natura assolutamente mitica delle tradizioni sopra Ulimpo, rimane insoluta la questione, se l'enarmonia di cinque gradi rappresentasse un ritorno ad una forma musicale più antica, o se al contrario questa fosse la forma primitiva, caduta in dimenticanza, dalla quale si progredì al sistema di sette gradi degli Egizi. Ad ogni modo l'enarmonia posteriore dei Greci coi suoi quarti di tono era qualcosa di fondamentalmente diverso dalla sopradetta, quantunque non si possa negare che anch'essa accenni alle molteplici maniere di accordatura degli strumenti ed alle distinzioni

di intervalli minori del semitono, che più tardi acquistarono tanta importanza presso i popoli orientali (Arabi, Persiani ed anche Indiani).

112. Siamo dunque meglio informati circa il sistema musicale primitivo dei Chinesi?

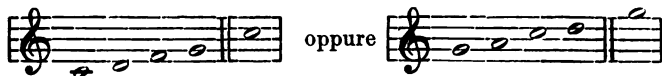
Sì. Quantunque anche per i Chinesi, come per tutti gli altri popoli, il mito si sia impadronito delle più antiche notizie sulla musica e sugli strumenti musicali, tuttavia sembra assodato, che nella più antica pratica musicale dei Chinesi si usasse la scala di cinque suoni, cioè mancante dei salti di semitono. Il principe Tsay-Ju (vissuto circa 1500 anni av. Cristo) deve avere incontrato presso i musicisti del tempo una grande opposizione, allorchè introdusse i due suoni completanti la scala di sette gradi. I cinque suoni venivano derivati mediante successivi salti di quinta da un suono fondamentale, che era il più basso e veniva chiamato il «grande» ovvero il «palazzo imperiale».

fa (Kung) — do (Tsche) — sol (Tschang) — re (Yu) — la (Kio).

La scala formata da questi cinque suoni:

ci appare povera e solo suscettibile di uno scarso sviluppo melodico. Tuttavia le melodie basate su di essa sono sane e vigorose, scevre in ogni caso dalla mollezza della musica cromatica, e si possono sempre intendere tanto nel senso minore quanto in quello maggiore. Non s'andrà lontani dal vero ammettendo che il concetto della terza (come componente dell'armonia) fosse completamente sconosciuto a questi sistemi antichissimi, cioè che ciascun suono di una di queste melodie fosse sempre o

fondamentale o quinta, per servirci delle espressioni usate attualmente, e non mai terza:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{do} & & \text{sol} & & \text{re} & & \text{la} \\ \text{fa} & \dots & \text{do} & \dots & \text{sol} & \dots & \text{re}. \end{array}$$

Considerando le cose sotto questo aspetto, appare possibilissima una ben ordinata forma melodica; se si prende l'armonia $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{sol}}{\text{do}}$ come tonica, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{do}}{\text{fa}}$ rappresenta la sottodominante e $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{re}}{\text{sol}}$ la dominante; $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{la}}{\text{re}}$ poi rende possibile una modulazione alla tonalità della dominante. Viceversa si può anche considerare come tonica l'armonia $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{re}}{\text{sol}}$ (piuttosto nel senso minore), nel quale caso $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{do}}{\text{fa}}$ permette la modulazione verso la sotto-dominante. Ma per tal modo la scala propria della tonalità chiusa (senza modulazione) apparirebbe ridotta ad appena 4 gradi, cioè:

il che appare ammissibilissimo, giacchè anche i Greci attribuivano ad Orfeo, che è la personificazione della più antica musica, una lira a quattro corde.

Il principe Tsay-Ju trasformò adunque tale scala originaria in una di sette gradi, coll' aggiungervi l' «intermediario» *mi* (*Tschung* ovvero *Pien-Kung*) e la «guida» [la sensibile]*) *si* (*Ho* ovvero *Pien-Tsche*). Ma le cose non si arrestarono a questo punto. L'antichissimo e sacro *king* presenta già la scala cromatica completa di 12 gradi. Alle due nuove quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{mi}}{\text{la}}$ e $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{si}}{\text{mi}}$ aggiunte dal principe

*) Si noti che in tedesco la sensibile si chiama appunto «*Leitton*» cioè letteralmente «suono-guida».

Tsay-Ju, se ne aggiunsero altre, fino ad incontrare un suono, che si trovasse parimente ad intervallo di quinta (benchè solo approssimativo) dal suono fondamentale (fa), cioè si chiuse il circolo delle quinte mediante i cinque cosidetti «complementi»: fa♯, do♯, sol♯, re♯, la♯ (si♭). Del resto le denominazioni dei suoni che abbiamo dato sopra non sono le sole; si divisero anche i dodici gradi in due serie di sei, in ciascuna delle quali i suoni erano fra loro ad intervallo di un tono intero:

fa — sol — la — si — do♯ — re♯
e fa♯ — sol♯ — la♯ — do — re — mi

e si diedero ai suoni denominazioni corrispondenti a questa singolare ripartizione. I Chinesi conoscevano tanto le *specie d'ottave* quanto le *scale di trasposizione* (v. 115), e perciò distinguevano in tutto 84 tonalità, giacchè la scala fondamentale si può rappresentare trasposta su ciascuno dei dodici gradi (Lü), ma nel tempo stesso può avere sette significati diversi, secondochè un dato suono preso a considerare è il primo, il secondo, ecc. grado dell'ottava scelta. Fin dai tempi più remoti i Chinesi indicavano collo stesso nome i suoni posti ad intervallo d'ottava. La loro notazione musicale consiste in segni grafici corrispondenti alle denominazioni dei suoni, come pure (ma solo in epoche più recenti) in segni speciali per il ritmo e per i modi d'esecuzione.

113. Che cosa sappiamo circa il sistema musicale degli antichi Indiani?

Le antiche opere teoretiche musicali degli Indiani, appartenenti in parte alla letteratura sanscrita, non ci forniscono alcuna prova che essi abbiano avuto originariamente una scala di cinque gradi, il che non esclude tuttavia che tale asserzione possa essere vera per le epoche primitive più remote. La scala normale consta

di sette suoni principali (*swara*) e si chiama perciò *swaragrama* o *septaka*. I nomi dei sette gradi sono:

	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
corrispondenti alle note:	do	re	mi	fa	sol	la	si

o più esattamente, siccome *sa* deve corrispondere per altezza al nostro *la*:

la — si — do♯ — re — mi — fa♯ — sol♯.

Questa scala normale si rappresentava anche trasposta, ed allora i suoni alterati (cioè elevati o abbassati) conservavano il proprio nome, oppure i nomi rimanevano ad indicare i gradi della scala, come nella solmisazione (v. 127): così, ad es., quando *sa* aveva l'accordatura *mi*, *ga* era = *sol*♯. Oltre alla *swaragrama* (scala principale) si distinguevano ancora numerose sfumature, maniere di cantare e accordature, che venivano pure considerate come tonalità speciali, analogamente a quanto avveniva presso i Greci e gli Arabi. Gli Indiani dividevano l'ottava in 22 parti (*struti*) e distinguevano toni interi maggiori, composti ognuno di 4 *struti*, toni interi minori, composti di 3 *struti*, e semitoni di 2 *struti*. Se noi confrontiamo i valori, che secondo una tale valutazione spettano ai gradi della *swaragrama*, con quelli del nostro temperamento equabile e con quelli dell'accordatura pura, vediamo che le differenze non erano per nulla tali da non poter essere tollerate anche dal nostro orecchio: giacchè la terza e la settima maggiore erano molto più pure che nel nostro temperamento equabile di 12 gradi, e solo la sesta, che d'altronde venne per lungo tempo determinata in diversi modi dai diversi autori teoretici anche occidentali (*la*: quinta di *re* ovvero terza di *fa*?), presentava una divergenza di $^1/_{10}$ di tono circa, mentre la quinta e la quarta differivano solo di $^1/_{80}$ di tono circa dalle nostre (i valori sono indicati in logaritmi a base 2, come quelli che sono più facilmente intelligibili):

do (sa)	0000000	
re (ri)	0166666	temperam. equabile
	0169924	accordat. pura
	0181818	= $^4/_{22}$ di ottava
mi (ga)	**0318181**	= $^7/_{22}$ di ottava
	0321928	accordat. pura
	0333333	temperam. equabile
fa (ma)	**0409090**	= $^9/_{22}$ di ottava
	0415039	a. p.
	0416666	t. e.
sol (pa)	0583333	t. e.
	0584962	a. p.
	0590909	= $^{13}/_{22}$ di ottava
la (dha)	0737966	a. p.
	0750000	t. e.
	0772727	= $^{17}/_{22}$ di ottava
si (ni)	0906890	a. p.
	0909090	= $^{20}/_{22}$ di ottava
	0916666	t. e.
do (sa)	1000000	

Con tali valori si poteva fare senza dubbio una musica abbastanza razionale. Non è accertato se questa ripartizione dell' ottava in 22 parti sia realmente d'origine indiana ovvero si sia originata per influenza della divisione arabica dell' ottava in 17 parti. Il sistema musicale pratico degli Indiani comprendeva 3 ottave (dal *La* fino al *la*^{2}); tuttavia la *vina* colle sue 7 corde e coi suoi 19 ponticelli (tasti) non arriva che al *si*^{1} (cioè non ha che due ottave e un tono). La ritmica degli Indiani viene descritta come molto complicata ed oltremodo libera, tale quindi da poter difficilmente essere tradotta nella nostra notazione musicale. La notazione musicale degli Indiani (che del resto a quanto pare veniva usata solo di rado) rappresentava i suoni mediante lettere tratte dai loro nomi, e la ritmica e le maniere d'esecuzione mediante ogni sorta di linee curve e serpeggianti. Essa non ha esercitato alcuna influenza

sulle notazioni musicali dell'Occidente, ma sembra pure che non ne sia stata alla sua volta influenzata.

114. Quali notizie si hanno intorno al sistema musicale di 17 gradi degli Arabi?

Sembra che esso sia molto antico, perchè Alfarabi nel secolo X dopo Cristo tentò di introdurre presso i suoi connazionali il sistema musicale greco, ma incontrò una decisa opposizione. La divisione dell'ottava in 17 parti non dev'essere intesa come quella in 22 parti degli Indiani. Quest'ultima era indubbiamente solo un teorema, che in pratica non si poteva mai realizzare con assoluta esattezza (al modo stesso che anche il nostro temperamento equabile di 12 gradi non si può mettere in pratica esattamente), cosicchè si è autorizzati a pensare che la pratica musicale avvicinasse i valori delle note a quelli puri ancor più che la determinazione teoretica indicata sopra. Per contro il sistema a 17 gradi degli Arabi si poteva applicare esattamente alla pratica senza alcuna fatica, perchè veniva ottenuto mediante l'accordatura pura di una serie di 16 quinte (quarte), immaginate in successione dall'alto al basso:

mi — la — re — sol — do — fa — si♭ — mi♭ — la♭ — re♭ — sol♭ — do♭ — fa♭ — si♭♭ — mi♭♭ — la♭♭ — re♭♭.

Ora l'ottava quinta inferiore coincide quasi esattamente colla terza superiore (la differenza è di 0001 cioè di $^1/_{100}$ di tono intero), cioè i 17 gradi della scala arabica:

do	re♭	mi♭♭	re	mi♭	fa♭	mi	fa	sol♭
1	2	3	4	5	6	7	8	9

la♭♭	sol	la♭	si♭♭	la	si♭	do♭	re♭♭
10	11	12	13	14	15	16	17

davano le seguenti armonie, più pure che il nostro sistema temperato:

La magg. = la : re♭ : mi.
La min. = si♭♭ : do : fa♭.
Re magg. = re : sol♭ : la.
Re min. = mi♭♭ : fa : si♭♭.
Sol magg. = sol : do♭ : re.
Sol min. = la♭♭ : si♭ : mi♭♭.
Do magg. = do : fa♭ : sol.
Do min. = re♭♭ : mi♭ : la♭♭.
Fa magg. = fa : si♭♭ : do.
Si♭ magg. = si♭ : mi♭♭ : fa.
Mi♭ magg. = mi♭ : la♭♭ : si♭.
La♭ magg. = la♭♭ : re♭♭ : mi♭.
Do♯ min. = re♭ : mi : la♭.
Fa♯ min. = sol♭ : la : re♭.
Si min. = do♭ : re : sol♭.
Mi min. = fa♭ : sol : do♭.

Quantunque nell'antichità e nel medio evo anche gli Arabi, come i Greci e tutti gli altri popoli antichi, non abbiano verosimilmente fatto della musica polifonica, non per questo è da tenere in minor pregio questa attitudine a dare gli intervalli consonanti puri. E che in questo sistema la purezza delle terze fosse un risultato non accidentale, ma voluto, ci è attestato dall'antica teoria araba del *messel*, dottrina delle misure musicali (intervalli). Questa dottrina, infatti, riconosce non solo le consonanze di ottava, quinta e quarta, ma anche quelle di terza maggiore e minore, anzi persino quelle di sesta maggiore e minore. La caratteristica del metodo del *messel* consiste in questo, che ciascun intervallo viene espresso dividendo la lunghezza di corda del suono più basso per quella del più alto; quest'ultima è perciò il vero *messel* (unità di misura). Così, ad es., la designazione dell'intervallo di ottava è 2 M (cioè la lunghezza di corda del suono più basso contiene 2 volte quella del suono più alto), quella della quinta è $1\ M + {}^1/_2$, e via dicendo. Tutti gli intervalli vengono adunque rappresentati dall'alto al basso, e quindi il monocordo arabico

Se facciamo astrazione da un ragguaglio di Aristide Quintiliano (1° - 2° secolo dopo Cr.), secondo il quale le scale più antiche sarebbero quelle miste di quarti di tono (*diesen*), terze maggiori e toni interi, cioè quelle derivate dall' enarmonia più recente, noi troviamo qui per la prima volta nei tempi storici un sistema puramente diatonico di sette gradi, con distinzione di parecchie tonalità, cioè maniere d' accordatura nell' ambito dell' ottava (secondo la posizione dei due intervalli di semitono):

dorico: $\frac{1}{2} . 1 . 1 . 1 . \frac{1}{2} . 1 . 1$,
frigio: $1 . \frac{1}{2} . 1 . 1 . 1 . \frac{1}{2} . 1$,
lidio: $1 . 1 . \frac{1}{2} . 1 . 1 . 1 . \frac{1}{2}$,

ovvero, rappresentandoli colle nostre note attuali:

mi . fa . sol . la || si . do′ . re′ . mi′ = dorico

re . mi . fa . sol || la . si . do′ . re′ = frigio

do . re . mi . fa || sol . la . si . do′ = lidio.

Ognuna di queste scale era considerata dai Greci come composta di due tetracordi di struttura completamente uguale, e perciò non solo le scale dell' estensione di un' ottava, ma anche i tetracordi venivano distinti in dorici, frigî e lidî, secondo la posizione dell' intervallo di semitono:

$\frac{1}{2} . 1 . 1$ = dorico,
$1 . \frac{1}{2} . 1$ = frigio,
$1 . 1 . \frac{1}{2}$ = lidio.

L' impossibilità di dare al semitono una quarta posizione nel tetracordo fu la ragione per cui la quarta tonalità (certo alquanto posteriore alle altre, ma ancor sempre antica) ricevette un nome derivato, cioè:

misolidio: Si . do . re . mi || fa . sol . la . si.

Questa non è scomponibile in due tetracordi, e perciò le si diede il nome della scala più prossima ad essa, coll' aggiunta del prefisso miso- (misto), cioè si considerarono in essa due tetracordi lidî, dei quali uno era diviso fra la parte superiore e l'inferiore della scala (sol . la . si — Si . do). Più tardi però gli autori teoretici espressero l'idea, che il punto di separazione (*diazeuxis*) dei due tetracordi non fosse tra il *fa* e il *sol*, ma bensì tra il *la* e il *si*, cioè riferirono questa scala a due tetracordi dorici (si do re mi e mi fa sol la), che non fossero separati l'uno dall'altro, ma collegati invece da un suono comune (mi). A questa congiunzione si diede il nome di *synaphe*.

Oltre alle tre tonalità fondamentali più antiche (specie d'ottave) se ne distinguevano altrettante derivate, che si ottenevano trasponendo all'ottava bassa il tetracordo superiore di ognuna delle scale sopradette; queste scale, invece di raggrupparsi ai lati della *mese* (v. pag. 91) si raggruppavano ai lati dell'*hypate*, e al loro nome d'origine si aggiunse perciò il prefisso *ipo* (ypo):

La || Si do re mi fa sol la = ipodorico,

Sol || La . Si . do re mi fa sol = ipofrigio,

Fa || Sol . La . Si . do re mi fa = ipolidio.

Più tardi si distinse anche una trasposizione inversa dei tetracordi, e le specie d'ottave così ottenute vennero distinte col prefisso *iper*: naturalmente esse coincidono con scale da noi già riportate sopra:

si do′ re′ mi′ fa′ sol′ la′ ‖ si′ = iperdorico (= misolidio),

la si do′ re′ mi′ fa′ sol′ ‖ la′ = iperfrigio (= ipodorico),

sol la si do′ re′ mi′ fa′ ‖ sol′ = iperlidio (= ipofrigio).

Come è facile osservare, in tutte le tonalità originarie la *diazeusi* stava nel mezzo, nelle ipo-tonalità inferiormente, e nelle iper-tonalità superiormente. Solo il misolidio faceva eccezione alla regola; malgrado ciò però si distingueva:

mi ‖ fa sol la si do′ re′ mi′ (?)
ovvero mi fa sol la ‖ si do′ re′ mi′
} ipomisolidio (= dorico)

e fa sol la si do′ re′ mi′ ‖ fa′ (?)
ovvero fa sol la ‖ si do′ re′ mi′ fa′
} ipermisolidio (= ipolidio).

Ma la tonalità che i Greci preferivano sotto ogni rapporto era la dorica; essa veniva ritenuta l'unica degna di un uomo libero, mentre le tonalità frigia e lidia, ricordanti còl loro nome l'Asia, erano considerate come effeminate, sensuali, e via dicendo. Perciò tutta la rimanente parte teorica del sistema musicale greco è sempre basata sulla tonalità dorica, che doveva quindi avere per lo meno la stessa importanza che ha la scala maggiore nel nostro sistema attuale. Il cosidetto sistema completo della *kitara* più recente a 15 corde comprendeva due ottave, composte di una scala dorica prolungata di una quinta verso il basso e di una quarta verso l'alto; in altre parole in essa erano disposti l'uno accanto al-l'altro quattro tetracordi dorici, collegati insieme due a due, con una *diazeusi* nel mezzo e con un suono addi-

zionale nella parte più bassa, due ottave sotto al suono più alto:

la′
sol′ — tetracordo delle corde alte (*hyperboleon*),
(fa′
mi′) — (synaphe),
re′
(do′ — tetracordo delle corde disgiunte (*diezeugmenon*),
si)

Diazeuxis

la
sol — Tetracordo delle corde medie (*meson*),
(fa
mi) — (synaphe),
re
do — Tetracordo delle corde più basse (*hypaton*).
Si
La — Suono addizionale (*proslambanomenos*).

In ciascun tetracordo i suoni avevano nomi che si riferivano in parte alla tecnica d'esecuzione (*licanos* = *dito lambente*), in parte alla loro posizione nel tetracordo (il più alto = *nete*, il terzo = *trite*, il secondo a partire dall'alto = *paranete*, il più basso = *hypate*, il secondo a partire dal basso = *parhypate*), in parte alla loro posizione nell'intero sistema (*mese* = il suono centrale, *paramese* = il suono posto immediatamente accanto al precedente). Quanto abbiamo ora detto rende intelligibile il seguente prospetto:

la′	nete	hyperboleon
sol′	paranete	
fa′	trite	
mi′	nete	diezeugmenon
re′	paranete	
do′	trite	
si	paramese	
la	mese	

sol	Licanos	
fa	parhypate	meson
mi	hypate	
re	licanos	
do	parhypate	hypaton
Si	hypate	
La	proslambanomenos.	

Non è a caso che il *la* si trova appunto nel mezzo del sistema, ed è il solo suono che sia ripetuto all' ottava alta e all' ottava bassa (formando per così dire l' *alfa* e l' *omega* dell' intero sistema); infatti da un passo dei «Problemi sopra la musica» di Aristotele risulta indubitato, che per la musica pratica la *mese* aveva il significato della tonica.

Ma oltre a questo sistema di 15 suoni della tonalità chiusa (sistema *ametabolon*) in Grecia ne distinguevano un altro adatto alla modulazione (*metabolon*), nel quale non esisteva una *diazeuxis* al disopra della *mese*, e invece questa era collocata come suono comune fra due tetracordi (come l' *hypate meson* fra i due tetracordi più bassi) restando così collegata superiormente ad un tetracordo dorico (il tetracordo *synemmenon*):

re′	nete	
do′	paranete	synemmenon.
si♭	trite	
la	mese	

È innanzi tutto discutibile se i Greci inserissero sulla kitara, fra la *mese* e la *paramese*, una corda speciale per la *trite synemmenon* (l' unico suono nuovo che si rendeva necessario per la modulazione), ovvero si limitassero, come nell' antica arpa ad uncini, a trasformare il *si* in *si*♭ col girare il cavicchio corrispondente, non appena avveniva il passaggio nel tetracordo *synemmenon* (v. più innanzi). In nessun caso essi avevano per l' intero tetracordo corde speciali oltre a quelle del tetra-

cordo *diezeugmenon*. Appare inoltre illogico l'ammettere l'esistenza di uno speciale sistema *synemmenon* arrivante dal *La* al *re'* ed avente inferiormente *Si* e superiormente invece *si*♭, giacchè l'ottava dall'*hypate meson* alla *nete diezeugmenon* costituiva il vero nodo del sistema. L'uso della *trite synemmenon* non significava altro che la modulazione nella tonalità della sotto-dominante; vale a dire che non appena si era fatto passaggio nel tetracordo *synemmenon*, il *la* perdeva il significato di *mese*, mentre il *re* diventava *mese*, e l'intero sistema di due ottave da *proslambanomenos* a *nete* si trovava allora compreso fra *re* e *re*², invece che fra *La* e *la*¹:

re ‖ mi fa sol la si♭ do' re' ‖ mi' fa' sol' la' si♭' do² re²

prosl. hypaton meson diezeugm. hyperbol.

quindi trasposto da *La* min. a *Re* min. Ma siccome naturalmente non si poteva trasportare l'accordatura dell'intero strumento, così, per evitare i possibili malintesi, si distingueva un significato dei suoni in base alla loro posizione sullo strumento (*mese* come corda di mezzo) ed uno in base alla loro funzione armonica (*mese* come tonica): quello si chiamava *thesis*, questo *dynamis*. *Thesis* e *dynamis* concordavano solo finchè le otto corde di mezzo (secondo la *thesis*: dall'*hypate meson* fino alla *nete diezeugmenon*) presentavano l'accordatura della scala dorica. Ma, come ci è dimostrato tanto dai ragguagli degli autori teoretici, quanto dalle tabelle della notazione musicale greca, ciascun suono poteva essere abbassato o elevato di un semitono, cioè l'ottava mediana, che era l'unica di cui disponesse la lira più antica a 7 corde (a sette corde, in quanto conteneva sette suoni diversi) era suscettibile di tutte le specie di accordature, dall'abbassamento di tutti i suoi suoni (la♭ minore) alla elevazione dei medesimi (la♯ min.), ma rappresentava ogni volta una porzione altrimenti delimitata di un sistema *ametabolon* di 15 gradi trasposto. Tuttavia i

Greci evitavano al pari di noi le tonalità con sette alterazioni, e consideravano come enarmonicamente identiche quelle con sei ♯ e quelle con sei ♭. I più antichi autori teoretici (e certo anche i musicisti pratici) erano con ragione contrari a che si trasponesse l'accordatura di troppe corde, perchè non poteva certo derivarne alcun buon risultato, e consigliavano di non cambiare l'accordatura della *mese* colle sue ottave superiore e inferiore, della *paramese* colla sua ottava inferiore e della *hypate meson* colla sua ottava superiore (prescrizione questa, che implica senz'altro l'esistenza di una corda speciale per la *trite synemmenon*). Mediante i restanti cambiamenti d'accordatura si originavano dall'ottava di mezzo, invece del tono dorico, le seguenti accordature:

mi ‖ fa♯ sol la si do′ re′ mi′ = ipodorico (1 ♯),

mi fa♯ sol la si ‖ do′♯ re′ mi′ = frigio (2 ♯),

mi fa♯ ‖ sol♯ la si do′♯ re′ mi′ = ipofrigio (3 ♯),

mi fa♯ sol♯ la si do′ ‖ re′♯ mi = lidio (4 ♯)

e servendosi della *trite synemmenon*:

mi fa sol la si♭ do′ re′ ‖ mi′.

Però la notazione musicale greca ci dimostra (v. sotto, 117) che la scala fondamentale greca in alto non cominciava con *mi*, ma bensì con *fa*, il che si deve forse intendere in questo senso, che per la scala dorica *mi - mi′* non si poteva fare a meno del semitono superiore *fa* (nota sensibile), cioè la kitara a nove corde (di cui si fa frequentemente menzione), anche senza

alcun mutamento d'accordatura possedeva, oltre alla scala dorica (*mi - mi'*), anche una scala ipolidia:

fa sol la || si do' re' mi' fa'.

Introducendo in questa scala la *trite synemmenon*, si otteneva una scala lidia, che veniva chiamata tono *alto lidio* per distinguerla dal tono lidio da noi già indicato:

fa sol la si♭ do' re' || mi' fa' = alto lidio (1 ♭).

Ulteriori trasposizioni della *synaphe* diedero poi le accordature seguenti (malgrado le proteste degli autori teoretici più antichi):

fa sol || la si♭ do' re' mi♭' fa' = alto ipofrigio (ipoeolico) 2 ♭,

fa sol la♭ si♭ do' || re' mi♭' fa' = alto frigio (eolico) 3 ♭,

fa || sol la♭ si♭ do' re♭' mi♭' fa' = alto ipodorico (ipereolico, ipoiastico), 4 ♭,

fa sol♭ la♭ si♭ || do' re♭' mi♭, fa' = alto dorico (iastico) 5 ♭,

fa sol♭ la♭ si♭ do'♭ re♭' mi♭' || fa' = alto misolidio (iperiastico) 6 ♭.

Infine, cambiando anche l'accordatura dei suoni propriamente immutabili dell'ottava mi - mi', si aggiunse alle scale precedenti anche questa:

mi fa♯ sol♯ || la♯ si do' re♯' mi' = basso ipolidio

e il circolo si chiude colle scale enarmonicamente identiche:

mi♯ fa♯ sol♯ la♯ si do♯′ re♯′ || mi♯′
≈ fa sol♭ la♭ si♭ do♭′ re♭′ mi♭′ || fa′
} 6♯ = 6♭ (alto misolidio)

e fa♭ sol♭ la♭ || si♭ do♭′ re♭′ mi♭′ fa♭′
≈ mi fa♯ sol♯ || la♯ si do♯′ re♯′ mi′
} 7♭ = 5♯ (basso ipolidio).

Quindi tutti i nomi accompagnati dall' aggettivo «alto» indicano accordature dell' ottava *fa - fa′*, e tutti quelli accompagnati dall' aggettivo «basso» accordature dell' ottava *mi - mi′*. Queste ultime sono le più antiche. I nomi «iastico» ed «eolico» non indicano altre specie d' ottave, ma soltanto ripetizioni di specie già note in altra posizione.

Se noi intendiamo rettamente la dottrina della *dynamis* e della *thesis*, ci può apparire dubbio, se (almeno nelle epoche posteriori alla formazione delle scale di trasposizione) alle specie di ottave spettasse realmente quell' importanza e quell' autonomia che ebbero nel medio evo le analoghe tonalità ecclesiastiche. Se «dynamis» è sinonimo di forza, valore, importanza, probabilmente un cambiamento d' accordatura che trasformi la *parhypate meson* tetica *fa* in *fa♯* non ha in realtà altro significato che quello di una trasposizione dell' ottava dorica da *mi - mi′* a *si - si′*; cioè allora la *mese katà dynamin*, ossia la *mese* propriamente detta, non è più *la*, ma è invece *mi*, e il *la*, che secondo la *thesis* è rimasto *mese*, secondo la *dynamis* invece è diventato *paranete diezeugmenon*. Se allora si ammette (e avuto riguardo alla notazione musicale greca si ha ragione di ammetterlo) che la regione compresa all' incirca fra il *mi* e il *fa′*

fosse quella in cui principalmente si svolgevano le melodie, è innegabile che mediatamente le specie d'ottave dovettero acquistare un significato autonomo, in quantochè ciascuna scala di trasposizione era rappresentata da una porzione compresa, secondo la *dynamis*, fra limiti diversi (cioè fra gradi diversi: *la* min. fra quinto e quinto grado, *mi* min. fra primo e ottavo grado, *si* min. fra quarto e quarto grado, e via dicendo). La base del concetto armonico dei Greci era manifestamente costituita dalla tonalità minore (infatti il sistema *ametabolon* è sempre una scala minore pura); ma con questo non è escluso, che il loro senso musicale intendesse anche il *maggiore*. Nella specie d'ottava lidia i Greci avevano una scala maggiore pura, nell'ipolidia una scala maggiore con quarta aumentata, nell'ipofrigia una con settima minore; si può dunque ammettere, che, malgrado la teoria, il carattere sonoro e passionale della tonalità maggiore non sia rimasto ad essi celato; e i giudizi sfavorevoli emessi dagli scrittori, appunto riguardo a queste tonalità, non fanno che confermare tale supposizione.

116. Questo sistema musicale evidentemente concorda abbastanza col nostro; come stanno ora le cose riguardo ai cosidetti generi musicali dei Greci, cioè al genere cromatico ed enarmonico, diversi dal genere diatonico?

Mentre la teoria greca è così chiara in tutte le altre sue parti, a questo riguardo essa riesce per noi anzichenò oscura. Anche per la distinzione dei generi musicali, come per tutti gli altri modi di considerare le scale, il punto di partenza è il tetracordo dorico. Forse gli antichi autori teoretici tentarono di raggruppare in un sistema i cambiamenti d'accordatura che diventavano necessari per la modulazione (e che, come sappiamo, ancora Tolomeo voleva limitati ai due suoni intermedii dei tetracordi dorici), senza alterare tuttavia con aggiunte l'immutabile numero «quattro» dei suoni nel sistema della quarta. Ad ogni modo riesce per noi incomprensibile come con riunioni così stravaganti di

suoni, quali sono quelle dei generi cromatico ed enarmonico, sia stata possibile una musica razionale, una musica degna d' un popolo che possedeva il sistema completo delle scale di trasposizione, da noi enunciato sopra. Infatti dall' accordatura diatonica normale del tetracordo dorico:

mi $^1/_2$ fa 1 sol 1 la

si otteneva il cosidetto genere musicale cromatico coll' abbassare di un semitono la *lichanos* (sol), conservando invece inalterata l' accordatura dell' *hypate* e della *parhypate:*

mi $^1/_2$ fa $^1/_2$ sol♭ 1 la.

Ancora più strano ci appare il genere enarmonico (più recente), in cui la *lichanos* veniva ancora abbassata di $^3/_4$ di tono, cioè $^1/_4$ di tono al disotto della *parhypate*:

mi sol♭♭ fa la.

E vero che Plutarco narra, riferendosi ad Aristosseno, che il genere enarmonico originario, attribuito a Ulimpo il vecchio, consisteva nella totale omissione della *lichanos,* cioè:

mi $^1/_2$ fa . 2 . la;

ma forse quella omissione della *lichanos*, ascritta ad un' epoca più antica, in origine non si riferiva affatto ad una scala dorica, bensì ad una frigia o lidica. Allora quell' antichissimo genere enarmonico non sarebbe stato altro che un limitarsi alla scala arcaica di cinque gradi senza salti di semitono (cfr. 112):

frigia: re mi . . sol || la si . . re
lidia: do re . . fa || sol la . . do.

Naturalmente nell'età classica della Grecia da gran tempo non era più compreso il senso recondito di questa scala. Infatti allora non soltanto si conosceva e si intendeva l'intervallo di semitono, ma si credeva di non poterne fare a meno. Infatti si rinunciava a qualunque altro suono del tetracordo piuttosto che alla sensibile (superiore o inferiore). Ma il genere enarmonico posteriore divideva, come già si è detto, il semitono in due quarti di tono. I tre suoni succedentisi a intervalli di $^1/_4$ di tono si chiamavano *pykna* (cioè fitti) e venivano espressi nella notazione con tre segni succedentisi direttamente l'uno all'altro. L'accordatura enarmonica della *lychanos* diatonica, al disotto della *parhypate,* si chiamava *eklysis,* il passaggio dall'accordatura enarmonica alla cromatica *spondeiasmos*, il ritorno dal genere enarmonico al diatonico *ekbole**).

Un frammento di un antico dramma musicale rinvenuto in questi ultimi tempi (una parte del 1° Stasimon dell'«Orestes» di Euripide, su papiro; Arciduca Ranieri 1892), benchè presenti numerosissime lacune, ha messo fuori di dubbio, che anche il suono enarmonico inserito nell'intervallo di semitono era trattato come un vero grado della scala, che poteva anche essere collegato con altri gradi diversi dai suoi vicini immediati. Tuttavia

---

*) Solo l'accordatura enarmonica si eseguiva sempre allo stesso modo, cioè: $^1/_4 + ^1/_4 + 2$ toni; per la cromatica e la diatonica si distinguevano parecchie «gradazioni», cioè:

la croma molle $^1/_3 + ^1/_3 + ^{11}/_6$,
la croma omiolica $^3/_8 + ^3/_8 + ^7/_4$,
la croma toniaica $^1/_2 + ^1/_2 + ^3/_2$,
la diatonica molle $^1/_2 + ^3/_4 + ^5/_4$,
la diatonica dura $^1/_2 + 1 + 1$.

Altri modi d'accordatura sono i seguenti (Didimo, nato nel 63 av. Cristo):

enarmonico: $^{31}/_{32} + ^{30}/_{31} + ^4/_5$,
cromatico: $^{15}/_{16} + ^{24}/_{25} + ^5/_6$,
diatonico: $^{15}/_{16} + ^9/_{10} + ^8/_9$,

e questo servì di punto di partenza a Zarlino e Fogliani, allorchè stabilirono per la terza maggiore il rapporto 4 : 5, e la ammisero definitivamente fra le consonanze.

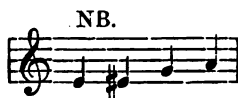
si può ancora oggidì interpretare ciò nel senso, che nel dramma musicale si limitasse l'uso di tale suono ad un'esecuzione assai prossima alla declamazione, e che del resto si usassero i *pykna* unicamente come una sorta di abbellimento (portamento), il che concorderebbe meglio coi ragguagli degli scrittori (Platone, Aristosseno). Ma in tutte le altre reliquie di musica greca conservatesi a noi, i suoni cromatici servono come mezzi di modulazione, precisamente come nel nostro sistema musicale, ed è naturale conchiudere, che il collocamento del *fa* accanto al *fa* ♯ in un medesimo tetracordo sia stato da principio solo una costruzione teoretica, che in seguito esercitò un'influenza sulla pratica musicale.

117. Di che natura era la notazione musicale greca?

Essa esprimeva l'altezza dei suoni con lettere alfabetiche, in parte immutate, in parte mutilate e contorte in vario modo. Oltre ad una notazione più antica per la musica istrumentale (la *krusis*) i Greci ne possedevano una più recente per il canto (la *lexis*). Quella era fin dalla sua origine diatonica, come risulta dal fatto, che essa esprimeva ciò che noi chiameremmo elevazione od abbassamento di un suono mediante un solo e medesimo segno, inclinato in un senso o nell'altro, con che si indicava forse la direzione in cui dovevano essere girati i cavicchi della *kitara*. Riguardo alla forma che può aver avuta un giorno (cioè prima dei generi cromatico ed enarmonico) questa notazione strumentale, che è certo assai più antica dell'altra, non possiamo fare che delle supposizioni. Nell'epoca, da cui sono giunte fino a noi notizie intorno alla notazione, cioè a partire dagli ultimi 3 o 4 secoli avanti Cristo, l'antico significato della notazione dei segni, che indica la rotazione dei cavicchi, si è completamente perduto. Nelle tabelle di scale di Alipio (del IV sec. dopo Cristo, concordanti ancora con alcune notizie di Tolomeo) le tre forme del medesimo segno non vengono impiegate per indicare tre diverse

accordature di una stessa corda, bensì per indicare i tre *pykna* dell'accordatura enarmonica, ad es., nella tonalità dorica:

enarmonica
- hypate meson
- parhypate meson
- lichanos meson

L'accordatura cromatica veniva indicata con un tratto trasversale sul segno della *lichanos* enarmonica. Ma anche nell'accordatura diatonica i due suoni formanti l'intervallo di semitono venivano indicati con diverse posizioni di un medesimo segno. È a un dipresso come se noi volessimo indicare lo stretto legame esistente fra due suoni che stiano fra loro nel rapporto di sensibile, col farli derivare da uno stesso grado della scala:

Questo a noi pare illogico: ai Greci pareva affatto naturale. La notazione del canto dei Greci era, fin dalla sua origine, enarmonica e cromatica, e perciò senza dubbio proviene da un'epoca meno antica. Per l'enneacordo *mi*-*fa*^{1}, che forma la parte centrale dell'intero sistema musicale, essa dispone un alfabeto completo con lettere inalterate e succedentisi dall'alto al basso. Come nella scala istrumentale i *pykna* dell'accordatura enarmonica vengono indicati con la diversa posizione di uno stesso segno, così qui essi vengono indicati con tre lettere successive dell'alfabeto. La scala dorica *mi*-*mi*^{1} enarmonicamente ha questo aspetto:

Α Β Γ	*Κ Λ Μ*	*Π*	*Χ Ψ Ω*
fa^1 mi^1	do^1 si	la	fa mi

cioè essa va dall' *Α* fino all' *Ω*; perciò evidentemente questa notazione è disposta dapprima per la tonalità dorica, e tutte le altre appaiono come trasposizioni della dorica.

L' intero alfabeto è diviso anzitutto in gruppi di tre lettere ciascuno, il cui significato musicale è il seguente:

Α Β Γ . . *Δ Ε Ζ* . . *Η Θ Ι* . . *Κ Λ Μ* . . *Ν Ξ Ο* . .
fa¹ mi¹ NB. mi¹ re ♯¹ re¹ do ♯¹ do¹ si NB. si la ♯

Π Ρ C . . *Τ Υ Φ* . . *Υ Π Ω*
la sol ♯ sol fa ♯ fa mi

cioè ogni scala di trasposizione è anzitutto riconoscibile principalmente dai gruppi composti di tre lettere in successione immediata. Nella forma diatonica della scala è sempre omessa la prima lettera di ciascun gruppo; la lettera di mezzo di tali gruppi non si presenta mai altrimenti che associata alla terza, per la quale in tutti e tre i generi essa forma il semitono superiore. Perciò le maniere principali d' accordatura dell' ottava di mezzo (*mi*¹-*mi*), spiegate al n. 115, sono le seguenti (nel genere diatonico):

Γ *Η* *Δ Μ* *Π* *Τ* *Ψ Ω* = dorico.
mi¹ re¹ do¹ si la sol fa mi

Γ *Η* *Λ Μ* *Π* *Υ Φ* *Ω* = ipodorico.
mi¹ re¹ do¹ si la sol fa ♯ mi

Γ *Θ Ι* *Μ* *Π* *Υ Φ* *Ω* = frigio.
mi¹ re¹ do ♯¹ si la sol fa ♯ mi

Γ *Θ Ι* *Μ* *Ρ C* *Φ* *Ω* = ipofrigio.
mi¹ re¹ do ♯¹ si la sol ♯ fa ♯ mi

E Z I M P Ϲ Φ Ω = lidio.
mi^1 re♯^{1} do♯^{1} si la sol♯ fa♯ mi

E Z I Ξ O Ϲ Φ Ω = ipolidio.
mi^1 re♯^{1} do♯ si la♯ sol♯ fa♯ mi .

Tutte le altre trasposizioni sono manifestamente di data più recente, come ci è rivelato dal fatto, che il *pyknon* non può più venire espresso mediante tre lettere successive. Tutti i *pikna* che si originano per introduzione di un suono abbassato (♭) sono rappresentati mediante gruppi di tre lettere ciascuno, nei quali è omessa la lettera immediatamente successiva alla prima, cioè in generale non compaiono le lettere che occupano il posto di mezzo nei gruppi disposti per i semitoni ♯:

Δ . . Z H   H . . I K   N . . O Π   Π . . Ϲ T   T . . Φ X
mi ♭ re NB.   re ♭ do   si ♭ la NB.   la ♭ sol NB.   sol ♭ fa

Qui è da osservare, che le lettere *H*, *Π* e *T* acquistano un doppio significato (NB.). È possibile, che la tonalità misolidia abbia ricevuto questo nome perchè è costretta a servirsi di ambedue i modi di indicazione dei semitoni (♯ e ♭), e ciò nelle sue due forme possibili:

Γ H K N . . O Π T X Ψ Ω = basso misolidio
mi^1 re^1 do^1 si ♭ la sol fa mi

e:

A Z I N Ξ O Ϲ T . . Φ X = basso misolidio.
mi ♯^{1} re ♯^{1} do ♯^{1} si la ♯ sol ♯ fa ♯ mi ♯

In base a quanto abbiamo detto si possono facilmente costruire tutte le altre scale: faremo ora seguire un prospetto completo della notazione tanto vocale quanto istrumentale dei Greci, che renderà agevole il continuare

le scale sopradette per tutta l'estensione del sistema musicale greco (da *Mi* fino a *fa*$\sharp^1$). Nel suo complesso la notazione greca ha questo aspetto:

Suoni dell'ottava alta (aggiunti più tardi): Parte intermedia (antica):

Α' Β' Γ' Δ' Ε' Ζ' Η' Θ' Ι' Κ' Λ' Μ' Ν' Ξ' Ο' ‖

fa$\sharp^2$ fa^2 mi^2 mi^2 re$\sharp^2$ re^2 do$\sharp^2$ do^2 si^1 si^1 la$\sharp^1$ la^1 sol$\sharp^1$ sol^1 fa$\sharp^1$

Parte intermedia più antica (Enneacordo):

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Ϲ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

fa^1 mi^1 mi^1 re$\sharp^1$ re^1 do$\sharp^1$ do^1 si si la$\sharp$ la sol$\sharp$ sol fa$\sharp$ fa mi

Parte inferiore:

mi re$\sharp$ re do$\sharp$ do Si Si La$\sharp$ La Sol$\sharp$ Sol Fa$\sharp$ Fa Mi

Suoni non usati:

Re$\sharp$.

118. Che cosa sappiamo intorno alla ritmica della musica greca?

Per completare l'argomento della scrittura musicale osserveremo anzitutto, che la durata dei suoni veniva indicata mediante i seguenti segni: – lunghezza di

2 tempi, ⊔ di tre tempi, ⊔ di 4 tempi, ⊔⊔ di cinque tempi; le note senza segno o col segno ◡ avevano la lunghezza di un tempo. Il segno di pausa era Λ (Leimma); la durata della pausa si indicava sovrapponendo a tale segno i segni —, ⌐, ecc. La teoria ritmica dei Greci era comune alla poesia ed alla musica, il che è tanto più naturale, in quantochè presso di essi la musica istrumentale non aveva ancora acquistato (come acquistò presso di noi a partire dal secolo XVII), quella scioltezza caratteristica (passaggi) che la distingue oggidì dalla musica vocale. Come l'arte greca in tutte le sue manifestazioni aveva per legge la temperanza, così anche la ritmica musicale dei Greci si limita all'uso dei mezzi più semplici. Ma appunto in questi mezzi semplicissimi essa dimostra dinuovo, in confronto a noi, una certa ricchezza, in quantochè in essa, oltre al ritmo binario e ternario, ha una parte importante anche il ritmo quinario. La teoria ritmica dei Greci non parte, come la nostra attuale, dal movimento in tempi numericamente uguali, o dalla loro suddivisione o composizione, ma si basa direttamente sopra motivi ritmici composti di note lunghe e brevi. Questi motivi (i cosidetti piedi, «podes») sono:

il dattilo – ◡ ◡ }
l'anapesto ◡ ◡ – } di 4 tempi,

il trocheo – ◡ }
il giambo ◡ – } di 3 tempi.

il cretico (peone) – ◡ – di 5 tempi.

Dattili e anapesti appartenevano al genere ritmico del rapporto 1 : 1 (*Γένος ἴσον*), trochei e giambi a quello del rapporto 1 : 2 (*Γένος διπλάσιον*), e il peone formava il genere ritmico, caratterizzato dal rapporto 2 : 3 (*Γένος ἡμιόλιον*). Risolvendo in due brevi la lunga del dattilo o dell'anapesto si aveva il *procheleo matico* (◡ ◡ ◡ ◡); nello stesso modo si otteneva dal trocheo e dal giambo il *tribrachis* (◡◡◡); componendo in una lunga le due brevi del dattilo e dell'anapesto si otteneva lo spondeo.

Anche il peone poteva essere risolto in brevi distinte, o composto in due lunghe di durata disuguale (2:3): tuttavia le vere basi della trattazione teoretica e della ritmopea pratica rimasero sempre costituite dai sopradetti motivi misti di brevi e lunghe; più innanzi parlando degli autori della teoria mensurale dei secoli XII-XIII, ritroveremo qualcosa d'analogo nei sei «Modi». Il «piede» della teoria ritmica greca non era però altro che la battuta della ritmica moderna, e come noi distinguiamo oggidì tempi forti e tempi deboli della battuta, così anche i Greci distinguevano nel piede un'elevazione (arsis) e un abbassamento (thesis), intendendo per *thesis* (l'abbassamento del piede nella danza e durante il canto corale nella tragedia) il tempo forte, e per *arsis* il tempo debole della battuta (nel medio evo si invertì il senso di queste due denominazioni, e si intese per *thesis* l'abbassamento della voce, e per *arsis* invece l'elevazione della medesima; presentemente si dà di nuovo alle espressioni il loro antico significato). Come la moderna dottrina delle forme musicali procede dalla dottrina della misura a quella della formazione dei periodi, col riunire più battute in gruppi di battute, così i Greci disposero i piedi in serie ritmiche, e considerarono come serie dattilica (anapestica, spondaica) massima quella di 16 unità di tempo (l'unità di tempo è il *chronos protos*, la breve, che non si può ulteriormente suddividere), cioè di 4 dattili (tetrapodia dattilica), come serie giambica (trocaica) massima quella di 18 unità di tempo, cioè di 3 giambi doppi (trimetro giambico, perchè anzitutto i giambi vennero riuniti due a due in dipodie giambiche o «piedi doppi») e come serie peonica massima quella di 25 unità di tempo (pentapodia peonica). Questa strana determinazione derivò dall'idea, che la forma massima di ciascun genere ritmico debba essere scomponibile nello stesso numero di parti che la forma minima (16 in 8 + 8, come 4 in 2 + 2; 18 in 2 . 6 + 1 . 6, come 3 in 2 + 1; 25 in 3 . 5 + 2 . 5, come 5 in 3 + 2). Tuttavia la teoria ritmica dei

Greci ammette così svariate mescolanze di questi generi (ad es., tetrapodie giambiche o trocaiche, cioè serie di 4 giambi), che nella pratica musicale questo problema aritmetico non deve certo essere stato un ostacolo tanto grave. Un'altra conseguenza di questa composizione di unità più elevate fu che si diede a ciascuna serie un *ictus* principale (accento) d'ordine più elevato, analogo all'accento dei singoli piedi. Nel piede l'*ictus* era generalmente portato dalla lunga, cosicchè a questo riguardo i dattili apparivano identici agli anapesti, ed i trochei ai giambi; infatti, se indichiamo in una serie giambica la divisione delle battute alla nostra maniera, vediamo che essa si distingue da una serie trocaica solo perchè comincia sul tempo debole:

⏑ | –́⏑ | –́⏑ | –́⏑ | –́ e –́⏑ | –́⏑ | –́⏑ | –⏑

e difatti si riuniva una serie trocaica catalettica (cioè mancante dell'ultima elevazione o tempo debole) con una serie giambica, ovvero una serie dattilica catalettica con una anapestica, come, ad es., nell'esametro:

–́⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́ ‖ ⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́⏑⏑ | –́–

Tuttavia i ritmisti greci non compresero bene il significato naturale di «in levare» che il tempo debole aveva rispetto al tempo forte seguente, e invece, malgrado la cesura (fine della parola e divisione del senso) dopo la lunga nella 3ª battuta, riferivano le due brevi non alla lunga seguente, ma bensì alla precedente, cioè seguitavano a calcolare a dattili fino alla fine del verso, invece che ad anapesti.

Del resto i Greci non ritenevano necessaria quella uniformità di andamento della battuta, che appare invece indispensabile alla nostra musica, e passavano arbitrariamente dal dattilo al trocheo o dal giambo all'anapesto od anche al piede di cinque tempi, per cui è possibile che siano state allora in uso misurazioni abbastanza complicate, analoghe ai nostri gruppi di tre,

due o quattro note (*triolen*, *duolen* e *quartolen* dei Tedeschi, ad es.:

–◡ | –◡◡ | –◡–∧ = $\frac{3}{8}$ ♩♪ | ♩♫ (4) | ♩♪ | ♩𝄾

A quanto pare essi non conobbero le nostre note puntate (♩. ♪), giacchè Aristosseno esclude categoricamente dalla serie dei ritmi da impiegare il rapporto del triplo (3 : 1). Le serie catalettiche, alle quali non seguivano serie che avessero in principio una corrispondente parte in eccesso, venivano completate alla fine con pause.

Anche il concetto del *tempo* non fu estraneo ai Greci. Come l'antica teoria mensurale contrapponeva all'«integer valor», al valore assoluto della nota, la diminuzione e l'aumentazione, ecc., specie di movimento, nelle quali il valore delle singole note veniva ridotto a metà ovvero raddoppiato, analogamente i Greci distinguevano una *agoge* diversa (tempo), per la quale la durata di un piede semplice (ad es., di un trocheo) poteva essere prolungata fino ad uguagliare quella di una dipodia. Anzi si avevano persino dei nomi speciali per piedi in cui la durata delle sillabe doveva essere raddoppiata (grande spondeo, *Paeon epibatos*).

I *metri* lirici servono benissimo a darci un'idea dei modi di riunione di più serie ritmiche (versi) in strofe. I metri più celebri sono:

1° Il saffico ⏑́◡ | –– | ⏑́ ‖ ◡◡ | –◡ | ⏑́◡ (tre volte)
–◡◡ | ⏑́◡ (quarto verso),

che colla nostra notazione si potrebbe rappresentare a un dipresso così:

$\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♬. | ♩. ♪ ‖ ♬. ♩ ♪ $\frac{3}{8}$ ♩ ♪. ‖

♪ ♬. | ♩ ♪

ovvero

2° L'alcaico: ∪ | –∪ | ⏊∪ ‖ –∪∪ | ⏊∪ | – (due volte)
∪ | –∪ | ⏊– ‖ –∪ | ⏊∪
–∪∪ | ⏊ ‖ ∪∪ | –∪ | ⏊∪

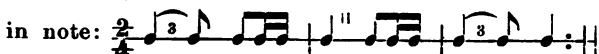
che in note avrebbe all'incirca questo aspetto:

3° L'asclepiadeo: ⏊∪ | –∪∪ | ⏊ [∧] ‖ ⏊∪∪ | –∪ | ⏊ [∧],

ripetuto senza alterazioni;

in note:

4° L'archilochico: ⏊∪∪ | –∪∪ | ⏊ ‖ ∪∪ | ⏊∪∪ | –∪∪ | ⏊∪
⏊∪∪ | –∪∪ | ⏊∪

cioè:

Quello che più ci sorprende è la frequente elisione di un piede semplice ọ, come diremmo noi, di una battuta debole. Non avviene mai tra la fine e la ripresa una coincidenza così diretta, che il movimento della battuta appaia uniforme e continuo. Naturalmente fenomeni analoghi s'incontrano anche nella musica moderna (cfr., ad es., la 15ª Invenzione a 3 voci di Bach, e la canzone «*Sehnsucht*» di Beethoven, in *mi* magg. $^3/_4$, e via dicendo). Cosiffatti fenomeni sono dovuti

semplicemente ad una struttura più complessa; ogni nuova ripresa si inizia sempre, per dir così, in modo indipendente.

Altre strofe di struttura ancora più libera formano un tutto armonico in grazia della ripetizione simmetrica di versi di egual forma, in serie come le seguenti:

		od anche		oppure
Verso di forma	a		a	a
» » »	b		b	b
» » »	b		a	c
» » »	a		b	b
				a

Nell' ultimo caso il verso centrale (c) non ha nessun riscontro, ma solo gli altri sono raggruppati simmetricamente ai lati di esso.

119. Ebbero i Romani una dottrina musicale e una scrittura musicale loro proprie?

No. Sembra invece, che nell' antichità la cultura musicale d' Italia fosse assolutamente d' origine greca. Durante la Repubblica e l' Impero anche la pratica musicale era essenzialmente cosa dei Greci. È a dir vero ammissibile, che ai tempi della civiltà preromana, etrusca, la musica abbia raggiunto un certo grado di sviluppo; ma ci mancano dati più positivi a tale proposito.

Capitolo 6°.

Sistema musicale e natura della scrittura musicale del medio evo.

120. Il sistema musicale occidentale si è dunque originato da quello dei Greci?

Sì, ed a quanto pare per mezzo del canto sacro della Chiesa cristiana, anzitutto della bizantina. Sembra che oltre a canti sacri ebraici la Chiesa abbia ammesso nel suo culto anche inni greci, e si sia servita, per la notazione di essi, del sistema musicale e della scrittura musicale dei Greci, di quest' ultima però in una forma semplificata. Era naturale che venissero abbandonate le artificiosità dei generi cromatico ed enarmonico; la Chiesa aveva bisogno di uno stile robusto e sano, quale soltanto il genere diatonico poteva dare. Si sostituì perciò alle antiche scale di trasposizione una scala diatonica unica, formata dalle note fondamentali (*proslambanomenos* o *mese*) delle principali scale di trasposizione:

Proslambanomenos	dorica	La
„	frigia	Si
„	lidia	do ♯
„	misolidia	re
Mese.	ipodorica	mi
„	ipofrigia	fa ♯
„	ipolidia	sol ♯
„	ipomisolidia	la.

Questi suoni vennero poi indicati colle prime sette lettere dell' alfabeto greco (α β γ δ ε ζ η), e sarebbe stato

Sant' Ambrogio (secolo IV dopo Cr.) ad introdurre quest'uso: il che però è da mettere in dubbio, perchè Sant' Ambrogio fu vescovo di Milano dal 374 al 397, e nell' Occidente non si conobbe che assai più tardi (nel secolo X) una scrittura musicale sullo stampo della greca da noi menzionata, composta cioè delle prime sette lettere dell' alfabeto (A B C D E F G). Tuttavia è assai probabile che nella Chiesa bizantina una scrittura di questo genere fosse già in uso in epoche anteriori. Per tal modo una scala maggiore divenne la scala fondamentale del nuovo sistema musicale diatonico:

La Si do♯ re mi fa♯ sol♯ la
= α β γ δ ε ζ η ϑ.

Però l' antico significato dei suoni venne ancora conservato per lungo tempo, anzi nella notazione musicale della Chiesa neogreca si è mantenuto fino ad oggi nei cosidetti *Martirii*, che sono segni indicanti la tonalità a cui appartiene un canto sacro. Sembra, che, per assuefarsi più facilmente al significato musicale del nuovo alfabeto, si indicasse di quale delle antiche scale di trasposizione un dato suono fosse il suono fondamentale, dando poi alle ipo-tonalità lo stesso segno delle tonalità principali corrispondenti; quindi δ significa: *dorico*, φ *frigio*, λ *lidio*, μ *misolidio*; ma anche il suono fondamentale del tono ipodorico veniva indicato con δ, quello dell' ipofrigio con φ, e così via; quindi:

La Si do♯ re mi fa♯ sol♯ la
δ φ λ μ δ φ λ μ.

La forma attuale di queste *chiavi* è, a dir vero, alquanto modificata, ma pur sempre riconoscibile, cioè:

Per far comprendere più facilmente la cosa, noteremo ancora che la scala alfabetica occidentale A B C D E F G,

foggiata sullo stampo della prima scala neogreca $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon\ \zeta\ \eta$, e che come questa indicò dapprima e per lungo tempo una scala maggiore, più tardi subì una trasposizione di significato, per cui le lettere vennero ad avere il significato musicale che hanno ancora oggidì (A = La, B = Si, C = do, e via dicendo); inoltre anche la scala ecclesiastica greca subì uno spostamento analogo, ma colla differenza che qui il suono chiamato in origine β venne chiamato α. In altre parole, nell' Occidente l' antico significato dell' altezza dei suoni venne abbassato di una terza, mentre in Bisanzio venne elevato di una seconda.

L' aggiunta dei *martirii* alla nuova notazione dei suoni ebbe per conseguenza immediata, che i nomi tonali da essi rappresentati passarono alle specie d' ottave comprese fra i suoni corrispondenti ai segni sopradetti. Il bizantino Briennio, autore di opere sulla musica (secolo XVI) dà alle scale certe denominazioni che non corrispondono nè alle scale antiche, nè a quelle medioevali dell' Occidente, ma che ci forniscono un dato prezioso circa uno stadio intermedio, del quale non esiste più alcun' altra notizia (invece del *La*, che nel senso dell' antica notazione sarebbe la *proslambanomenos* dorica, noì scriviamo *do*, esprimendo la nuova scala fondamentale coi segni più semplici — quelli della scala di *do* maggiore —):

do re mi fa sol la si do¹ = dorico

re mi fa sol la si do¹ re¹ = frigio

mi fa sol la si do¹ re¹ mi¹ = lidio

fa sol la si do¹ re¹ mi¹ fa¹ = misolidio

{sol la si do¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ = ipermisolidio

{Sol La Si do re mi fa sol = ipodorico

La Si do re mi fa sol la = ipofrigio

Si do re mi fa sol la si = ipolidio.

Di queste scale solo quattro acquistarono un' importanza predominante, in quantochè i canti sacri si svolgevano in massima parte e principalmente nell' ambito di esse, cioè, la seconda, la terza, la quarta e la quinta della enumerazione fatta sopra. Esse ricevettero il nome di toni ecclesiastici (*Echoi*) e vennero disposte nell' ordine seguente:

sol — sol^1 = 1° tono ecclesiastico (ἦχος α')
fa — fa^1 = 2° „ „ („ β')
mi — mi^1 = 3° „ „ („ γ')
re — re^1 = 4° „ „ („ δ')

A queste tonalità principali (*Echoi kyrioi*) se ne aggiunsero quattro derivate, a modo delle ipo-tonalità antiche, che si ottengono trasportando la metà superiore delle scale (dalla quarta in su) sotto la metà inferiore:

do re mi fa sol la si do^1 re^1 mi^1 fa^1 sol^1.

Questi vennero chiamati i plagali (πλάγιοι):

do — do^1 = 1° plagale (α' πλαγ.),
Si — si = 2° „ (β' „),
La — la = 3° „ (γ' „),
Sol — sol = 4° „ (δ' „).

Si noti che qui il suono più basso che si rende necessario è il Sol (G), che, come vedremo, appare anche nell' Occidente come Γ (v. 123).

Le tonalità sol — sol^1, fa — fa^1, mi — mi^1 e re — re^2 rimasero poi le tonalità ecclesiastiche principali; solo avvenne ancora un altro cambiamento, cioè si invertì

l' ordine numerico di esse, e si posero le forme plagali non una quinta, ma bensì una quarta più in basso dei *kyrioi* corrispondenti. Finora non si può dire se questo nuovo ordinamento (che è quello in uso oggidì nella Chiesa greca) sia dovuto ad una retroazione da parte dell' Occidente, ovvero se si sia originato nel seno stesso della Chiesa bizantina. Il nuovo ordine è il seguente:

re mi fa sol la si do^1 re^1	= 1°	tono eccles.	(ἦχος α' κύριος),
mi fa sol la si do^1 re^1 mi^1	= 2°	„ „	(„ β' „),
fa sol la si do^1 re^1 mi^1 fa^1	= 3°	„ „	(„ γ' „),
sol la si do^1 re^1 mi^1 fa^1 sol^1	= 4°	„ „	(„ δ' „),

e:

La Si do re mi fa sol la	= 1°	plagale	(α' πλάγιος),
Si do re mi fa sol la si	= 2°	„	(β' „),
do re mi fa sol la si do^1	= 3°	„	(γ' „),
re mi fa sol la si do^1 re^1	= 4°	„	(δ' „).

Il già menzionato spostamento della denominazione dei suoni con le prime sette lettere dell' alfabeto si collegava a questo sistema, inquantochè stabiliva come scala fondamentale il 1° tono ecclesiastico, che era il preferito:

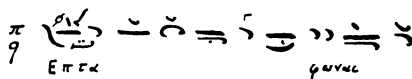
re mi fa sol la si do^1 re^1
= α β γ δ ε ζ η α.

Però queste semplici denominazioni letterali dei suoni sono celate in altrettante sillabe di solmisazione, nelle quali è facile scoprirle:

πΑ Βου Γα Δι κΕ Ζω νΗ.

Ma anche dopo questo spostamento, alle lettere indicanti i suoni seguitano ad associarsi gli antichi *martirii*, che mantengono la loro posizione invariata, malgrado tutti i cambiamenti nelle denominazioni dei suoni e delle scale. Anzi, benchè oggidì tanto nella Chiesa greca quanto nella romana si chiami dorica la scala *re* — *re*^{1}, frigia la scala *mi* — *mi*^{1}, lidia la scala *fa* — *fa*^{1} e miso-

lidia la scala *sol* — *sol*[1], i suoni *do sol* conservano tuttavia ancor sempre il *martirio* δ, che li caratterizza come suoni fondamentali del tono dorico; il *re* e il *la* conservano ancor sempre il φ (frigio), il *mi* e il *si* il λ (lidio), e il *fa* e il *do* (quest' ultimo naturalmente solo nei casi in cui non ha il δ) il μ (misolidio).

Prima di terminare la nostra esposizione del sistema musicale bizantino osserveremo ancora, che la più recente notazione liturgica bizantina è molto complicata, e benchè appaia analoga ai *neumi* della Chiesa occidentale, non si può decifrare con sicurezza assoluta, malgrado che l' antica forma di notazione, ascritta a Giovanni Damasceno (700—760), nel secolo XVIII sia stata notevolmente semplificata da Gregorio Lampadario e Crisanto di Madytos. Le sovraindicate denominazioni letterali (con le lettere iniziali delle sillabe di solmisazione riportate sopra, cioè: *π Β, Γ Δ κ Ζ ν*) e i relativi martirii si trovano solo al principio delle melodie in frasi musicali staccate e in periodi di chiusa, e stabiliscono la tonalità, e in generale il significato assoluto che i rimanenti segni hanno rispetto all' altezza dei suoni. Tali segni sono in parte segni d' intervallo (*σημεῖα ποσότητος*), che indicano i numeri progressivi del movimento ascendente e discendente e il movimento stesso, in parte segni di valore ritmico (*σημεῖα ποιότητος*), in parte segni per certe maniere di abbellimenti (*σημεῖα χειρονομίας*); quasi tutti i segni sono duplici, e constano del corpo (*σῶμα*) e dello spirito (*πνεῦμα*). Il seguente breve esempio, tratto da Filosseno (*Λεξικόν*, 1868), servirà a dare un' idea dell' aspetto esteriore delle notazioni bizantine:

121. Come si sviluppò nell' Occidente il sistema dei toni ecclesiastici?

In un' epoca, in cui è verosimile che in Bisanzio

l' antico sistema musicale fosse stato da lungo tempo abbandonato, ovvero riformato (nel modo descritto al n° 120, o in altro modo analogo), in Occidente si continuava ancor sempre a commentare invariata la dottrina delle specie d' ottave, delle scale di trasposizione, e dei generi musicali. È vero che il numero di coloro che capivano il greco andò diminuendo rapidamente; ma siccome nei cinque libri *De Musica* di Boezio (475 - 526) si aveva un' esposizione dell' antico sistema in lingua latina classica, così nulla di più naturale che i monaci non solo abbiano seguìto l' antico sistema finchè non ne ebbero un altro, ma l' abbiano usato promiscuamente col nuovo, che probabilmente pervenne ad essi dall' Impero d' Oriente. Il primo scrittore occidentale che fa menzione dei toni ecclesiastici è Flacco Alcuin (secolo VIII). Siccome i toni ecclesiastici appaiono subito coi nomi greci: *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetartus* e *Plaga* o *Plagis proti*, *deuteri*, *triti*, *tetarti*, così non è escluso che il centro, da cui si diffusero nell' Occidente, sia Bisanzio. L' ordine nel quale l' Occidente li ebbe, è già quello più recente, in cui il primo tono della serie è quello di *re* (re mi fa sol la si do′ re′ = 1° tono ecclesiastico); per cui si dovrebbe ammettere che l' ordine diverso tramandatoci da Briennio (secondo il quale il primo tono ecclesiastico era *sol la si* do^1 re^1 mi^1 fa^1 sol^1, e i toni plagali venivano presi una quinta sotto, invece che una quarta) nel secolo VIII fosse già sostituito dal nuovo. Del resto nè Alcuin nè Aureliano di Reomé e Remigio di Auxerre (vissuti ambedue nel secolo IX) indicano i toni ecclesiastici con nomi tratti a prestito dalle antiche scale; invece questi scrittori parlano delle antiche scale (copiando evidentemente Boezio) senza metterle in alcun modo in connessione coi toni ecclesiastici. Solo nel secolo X (nell' opera « *Alia musica* », il cui autore Gerberto si cela sotto il pseudonimo di Hucbald) compare per la prima volta la denominazione dei toni ecclesiastici coi nomi delle antiche specie d' ottave (dorica, ecc.), denominazione che d' allora

in poi fu adottata universalmente ed accettata anche dalla Chiesa bizantina, però con uno scambio di nomi che derivò dall' avere male interpretato un passo di Tolomeo. Infatti Tolomeo scrive che la tonalità frigia sta un grado più in alto della dorica, la lidia un grado più in alto della frigia, e la misolidia un grado più in alto della lidia (e questo — cfr. n. 120 — per le scale di trasposizione è esatto); ma l' autore sopradetto riferì erroneamente quest' asserzione di Tolomeo alle specie d' ottave, di cui si era giustamente riconosciuta l' identità coi toni ecclesiastici, e diede perciò ai quattro toni ecclesiastici principali («autentici») i nomi delle quattro specie principali d' ottave dei Greci, nell' ordine seguente:

Authentus protus = re mi fa sol la si do^1 re^1 = Dorius,
„ *deuterus* = mi fa sol la si do^1 re^1 mi^1 = Phrygius,
„ *tritus* = fa sol la si do^1 re^1 mi^1 fa^1 = Lydius,
„ *tetartus* = sol la si do^1 re^1 mi^1 fa^1 sol^1 = Mixolydius,

e ai quattro toni plagali i nomi:

Plaga proti = La Si do re mi fa sol la = Hypodorius,
„ *deuteri* = Si do re mi fa sol la si = Hypophrygius,
„ *triti* = do re mi fa sol la si do^1 = Hypolydius,
„ *tetarti* = re mi fa sol la si do^1 re^1 = Hypomixolydius.

Nell' enumerazione dei toni ecclesiastici poi s' inseriva dopo ciascun tono autentico il corrispondente plagale:

I: Dorius, II: Hypodorius, III: Phrygius, IV: Hypophrygius, V: Lydius, VI: Hypolydius, VII: Mixolydius, VIII: Hypomixolydius.

Si osservi che qui l' ottava non veniva scomposta in

Quinta (sopra) e
Quarta (sotto),

come nelle antiche scale, bensì in

Quarta (sopra) e
Quinta (sotto);

cioè mentre, ad es., l'antica scala dorica si scompone in:

mi fa sol la e *la si do*^{1} *re*^{1} *mi*^{1}

la specie d'ottava identica ad essa, e chiamata «tono ecclesiastico frigio», si scompone in:

mi fa sol la si e *si do*^{1} *re*^{1} *mi*^{1}.

In queste specie d'ottave, come nelle scale antiche, invertendo la posizione delle due parti della scala si ottiene la scala secondaria caratterizzata col prefisso *hypo-*; è dunque evidente che è avvenuto uno scambio di parti fra i due concetti di tonalità principale e di tonalità secondaria. Per tal modo tutti i toni ecclesiastici plagali si debbono considerare come equivalenti alle scale principali degli antichi (il cui centro, o *mese*, era la quarta del suono più basso), e viceversa i toni autentici corrispondono alle ipotonalità degli antichi:

Tonalità antiche:

dorica

La Si do re **mi** fa sol **la** si do^1 re^1 mi^1

ipodorica

frigia

Sol La Si do **re** mi fa **sol** la si do^1 re^1

ipofrigia

lidia

Fa Sol La Si **do** re mi **fa** sol la si do^1

ipolidia

misolidia

Mi Fa Sol La **Si** do re **mi** fa sol la si

ipomisolidia

Toni medioevali:

ipodorico

La Si do **re** mi fa sol **la** si do^1 re^1

dorico

ipofrigio

Si do re **mi** fa sol la **si** do^1 re^1 mi^1

frigio

ipolidio

do re mi **fa** sol la si **do**^{1} re^1 mi^1 fa^1

lidio

ipomisolidio

re mi fa **sol** la si do^1 **re**^{1} mi^1 fa^1 sol^1

misolidio

A complemento di quanto s'è detto aggiungeremo che verso la fine del medio evo della storia della musica, poco prima dell'inizio dei tempi moderni, si aggiunsero agli otto antichi toni ecclesiastici altri due toni nuovi, coi relativi plagali, a cui si diedero i nomi delle più recenti scale di trasposizione degli antichi, cioè la *iastica* e l'*eolica,* e quelli delle loro ipotonalità:

ipoionico

Sol La Si **do** re mi fa **sol** la si do^1

ionico

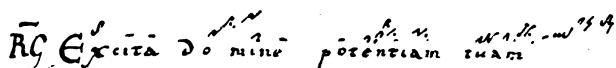
e

ipoeolico

Mi Fa Sol **La** Si do re **mi** fa sol la

eolico

Il primo corrisponde al nostro moderno *maggiore,* il secondo al nostro *minore.*

122. Quale scrittura musicale ebbe l'Occidente nel Medio evo?

Prima che venisse in uso la notazione letterale con A B C D E F G, già da noi menzionata parlando della scrittura musicale bizantina, sembra che l'Occidente non abbia avuto altra notazione che quella nota sotto il nome di *neumi*. Per ora non si può dire con certezza se in ultima analisi anche questa scrittura non si debba far risalire a Bisanzio. Ad ogni modo il nome è greco: *neuma* può derivare da *πνεῦμα* (spirito) o da *νεῦμα* (segno), ambedue neutri. Anche i nomi di alcuni neumi sono greci, ad es.: *Epiphonus*, *Cephalicus*, e *Quilisma*; quest' ultimo corrisponde evidentemente al *κύλισμα* (rullo), abbellimento a modo di trillo, frequente anche nella notazione liturgica bizantina in singole frasi musicali. Siccome la notazione bizantina, che secondo alcuni fu inventata da Sant' Efraimo nel secolo IV, fu riformata già da Giovanni Damasceno (700—760) così si potrebbe benissimo pensare che i *neumi*, a quanto pare usati dalla Chiesa occidentale già ai tempi di papa Gregorio I (morto nel 604), si avvicinassero di più alla notazione bizantina in uso prima di Giovanni Damasceno, che non a quella riformata da quest' ultimo, che noi conosciamo. Il fatto che la scrittura coi neumi era chiamata *Nota Romana*, cioè «notazione romana», non fornisce alcuna prova dell' origine di essa, e tutto al più dimostra che Roma fu il centro di diffusione di questa sorta di notazione nell' Occidente. I segni di quell' antichissima notazione bizantina sono (secondo Burney):

~ ᔕ ʃ) ʃ ɩ ∾ ··· + ; ⟍ ⌈⌈ ⁊⁊

Gli elementi della scrittura neumatica occidentale hanno naturalmente una grandissima rassomiglianza con questi segni:

Virga
Jacens
Punctus
Clinis (Flexa)
Pes (Podatus, Epiphonus)
Pes flexus (Torculus, Cephalicus)
Flexa resupina (Porrectus)

Disgraziatamente non siamo più in grado di decifrare con sicurezza assoluta il significato musicale dei neumi. L' unica cosa che si sappia con certezza è che il salire e il discendere dell' altezza dei suoni era reso direttamente visibile dai segni; ed è a questa sua prerogativa che tale scrittura musicale va debitrice di avere acquistato, in forma più perfetta, un' importanza duratura, e di essere divenuta un componente essenziale della nostra notazione attuale. Di fronte alla *Jacens* o al *Punctus*, la *Virga* indica un suono più alto, la *Clinis* un suono più alto e uno più basso, il *Pes* uno più basso e uno più alto; il *Pes flexus* indica salire e ridiscendere, la *Flexa resupina* discendere e risalire. Il *Quilisma*, indicante un ripetuto alternarsi di due suoni vicini, rassomigliava a un dipresso al nostro segno del trillo (~~). Per dare un' idea della scrittura neumatica nella sua forma romana più antica, riportiamo qui un breve esempio tratto dall' Antifonario di San Gallo, che deve essere una copia fedele di quello che il papa Adriano fece compilare nel 790, in base all' Antifonario originale di Gregorio Magno, allora ancora esistente, e inviò poi all' imperatore Carlomagno, per soddisfare ad un desiderio da questi espresso:

RG. Excitā do mine potentiam tuam

Le forme delicate di questi antichissimi neumi, che furono paragonati a gambe di mosca, più tardi s' ingrossarono, e secondo i tempi e i luoghi assunsero alcune forme diverse, ma essenzialmente concordanti; la più famosa, forse perchè presenta il contrasto più stridente colla forma originaria, è la cosidetta scrittura claviforme e a ferro di cavallo, il cui nome deriva dalla forma della *Virga* e della *Clinis:*

I neumi in generale dovevano certo indicare con esattezza gli intervalli del movimento ascendente e discendente, ma la conoscenza del loro preciso significato andò perduta assai presto. Già Hucbald (secolo X) lamenta che i neumi siano solo una guida malsicura e costituiscano piuttosto un sussidio mnemonico (*rememorationis subsidium*) che una vera notazione musicale; e Giovanni Cotto (vissuto dal X all' XI secolo) dice senz' altro che fra i neumi anteriori a Guido d' Arezzo la *Virgula*, il *Podatus* e la *Clinis* non esprimevano in modo preciso alcun intervallo ascendente o discendente. Non v' è dunque da meravigliarsi che si siano fatti alcuni tentativi per trovare un modo più preciso di notazione. Ma tali tentativi avvennero in un' epoca, in cui, a quanto sembra, era già nota e imitata l' indicazione bizantina della scala diatonica mediante le prime lettere dell' alfabeto greco, per cui dovettero ben presto cedere il campo a questa maniera assolutamente semplice e pratica d' indicare i suoni.

123. Quando si cominciò a servirsi della notazione con lettere latine?

A quanto pare nel secolo X; almeno finora non si conoscono prove della sua esistenza che risalgano ad epoche anteriori. È errata l' opinione, che la notazione letterale latina sia stata messa in uso da Gregorio Magno (morto nel 604). Nell' antifonario da lui stabilito come

regolamento per il canto sacro della Chiesa occidentale, la notazione non era quella letterale, bensì quella neumatica. Ugualmente errata è l'opinione, che Boezio abbia sostituito la notazione latina alla greca. Boezio nei passi, in cui spiega gli intervalli nel monocordo, si serve di lettere solo per indicare punti, secondo l'uso dei matematici, ma senza dare ad esse alcun significato di suono. È dunque da rigettare, come non rispondente alla verità storica, la denominazione: «Notazione di Boezio» (*Notation Boëtienne*). I più antichi documenti a noi noti, in cui si faccia uso di questa notazione, sono misure per monocordo e per canne d'organo, di cui due (scritte in alto tedesco antico) sono attribuite a Notker Balbulus (morto nel 912), una a Hucbald (morto verso il 930), ecc. Notker si serve di queste lettere anche nell'enumerazione dei toni ecclesiastici, che noi qui riportiamo:

«Sappiate dunque, che nel canto si hanno soltanto «sette varietà di voci, che Virgilio chiama «*septem* «*discrimina vocum*», e l'ottava è uguale per qualità «alla prima. Perciò nella lira e nella *rotta* le corde «hanno di sette in sette la stessa accordatura. Per lo «stesso motivo anche nell'organo l'alfabeto non va oltre «alle sette prime lettere: **A B C D E F G**. Di questi «sette suoni, quattro, cioè **B C D E**, sono i suoni finali «di ogni canto. I canti scritti nel 1° e 2° tono termi-«nano col **B**, quelli nel 3° e nel 4° col **C**, quelli nel 5° «e nel 6° col **D**, e quelli nel 7° e nell'8° coll'**E**. E «siccome ogni canto può arrivare fino alla quinta lettera «al disotto del suo suono finale e fino alla nona lettera «al disopra del suono stesso, così esso si muove nel-«l'àmbito di tredici gradi, come fa appunto l'antifona «in primo tono: «*Cum fabricator mundi*». Perciò al-«l'alfabeto principale conviene ancora aggiungere superior-«mente le sei prime lettere **A B C D E F** e inferior-«mente le tre ultime **E F G**. Così ad ogni canto «bastano sedici lettere, allo stesso modo che ai musici «antichi sembravano sufficienti quindici lettere e quindici «corde.»

Tre cose sono qui da osservare: 1.° L'autore non sa ancora nulla dell'indicazione dei toni ecclesiastici con nomi delle antiche specie d'ottave, e li indica semplicemente coi numeri ordinali dall'1 all'8. — 2° Per ciascun tono ecclesiastico, incluso il relativo plagale, si richiede un'estensione di una duodecima, cioè, partendo dal suono fondamentale, una quinta verso il basso e una nona verso l'alto, cosicchè si ha un'estensione totale di due ottave e un tono. 3°. Il suono fondamentale del primo tono ecclesiastico è indicato colla lettera B, cosicchè il significato dell'A corrisponde a quello dell'attuale c (do):

	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
						Suoni fonda-	mentali									
attualmente	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′
	Sol	La	Si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do′	re′	mi′	fa′	sol′	la′

Il fatto poi che l'autore si riferisce a diversi strumenti musicali (Lira, Rotta, Organo) dimostra che a quei tempi questa maniera di notazione era già usata per gli strumenti. È possibile che l'uso di scrivere i nomi dei suoni sui tasti dell'organo (cfr. n° 59) esistesse già prima della diffusione dell'organo nell'Occidente, e vi sia stato importato dalla Grecia coll'organo stesso. Ad ogni modo si comprende facilmente come questa notazione semplice e precisa si sia diffusa con grande rapidità, quando si pensi che la scrittura coi neumi serviva solo di aiuto mnemonico, e appariva insufficiente per i canti di nuova composizione. Già nel secolo X questa notazione letterale latina subiva una radicale trasformazione, vale a dire il già accennato spostamento di significato rispetto all'altezza dei suoni. Siccome la troviamo menzionata per la prima volta nel *Dialogus de musica* del dotto abate Odo di Clugny (morto nel 942), così può darsi benissimo che questi stesso sia l'autore di tale trasformazione, la quale non è altro che un adatta-

mento del nuovo modo d'indicare i suoni all'antico sistema di 15 gradi, avente per limiti la *proslambanomenos* e la *nete hyperboleon.* Infatti Odo indicava la *mese* e le sue due ottave (delimitanti il sistema) con la lettera A, e distingueva i suoni della seconda ottava da quelli della prima servendosi di lettere più piccole (minuscole), e siccome ai suoi tempi si adoperavano anche suoni più alti, egli li indicava con lettere greche; lo stesso dicasi dell'unico suono più basso di cui si facesse uso (Sol), che veniva da lui indicato con una lettera greca (*Γ*). Ma Odo riconobbe anche la necessità assoluta della *trite synemmenon,* e la distinse dalla *paramese* col dare una forma diversa al b (♮ angoloso [chiamato *b durum* o *b quadrum, quadratum*] per la *paramese,* *b* rotondo [*b rotundum* o *molle*] per la *trite synemmenon*). Il suo sistema ha dunque l'aspetto seguente:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g *α* *β* ♮♮ *κ* *Δ*

cioè: G A H c d e f g a b h c′ d′ e′ f′ g′ a′ b′ h′ c″ d″,

Sol La Si do re mi fa sol la si♭ si do′ re′ mi′ fa′ sol′ la′ si♭′ si′ do² re²,

cioè anche nell'ottava più alta il *si*♭ era distinto dal *si,* e quest'ultimo veniva indicato con due segni ♮ sovrapposti, per distinguerlo dal ♮ dell'ottava più bassa. I primi seguaci di Odo preferirono sostituire alle lettere greche dell'ottava più alta il sistema del raddoppiamento del segno:

a b ♮ c d
a b □ c d.

Del resto il significato musicale originario delle lettere, che noi vogliamo chiamare «notazione d'organo», si mantenne ancora per secoli accanto al nuovo sistema odoniano, che venne bentosto universalmente accettato. Il modo in cui Odo divise le ottave, iniziando i mutamenti di forma delle lettere sempre dall'*a* (la), si man-

tenne fino ai tempi moderni, anzi si conservò ancora per qualche tempo accanto al nostro sistema attuale, che fa cominciare le ottave dal *c* (do) (lo troviamo per la prima volta nel 1619 nel *Syntagma musicum* di Michele Pretorio), come pure accanto ad un sistema intermedio, che per la divisione delle ottave si serviva della doppia forma del *b* (G A B h c d . . .). Fu in vigore solo per poco tempo una divisione delle ottave in F—E, f—e, ff—ee, che era in rapporto con l'estensione temporaneamente posseduta dall'organo. Coloro che, dopo essere venuti a conoscenza del sistema di Odo, mantennero l'antica notazione d'organo, apprezzarono però l'innovazione della doppia forma del *b*, e diedero al G della loro notazione (che corrisponde al *b* del sistema odoniano) una doppia forma, cioè G grande per il ♮ e *g* piccolo (*g minus*) per il b. Questo suono si trova anche indicato con un *s* (= *synemmenon*). Del resto in qualche caso si trova usato l'alfabeto anche oltre alla lettera *g*: in tali casi *h* ha lo stesso significato di *a* (la) *i* = *h* (si) e così via, fino a $p = a^1$ (la¹). Ultimamente questa sorta di notazione fu da molti chiamata «notazione di Boezio» (*Notation Boëtienne*), partendo dall'idea errata, che Boezio ne sia stato l'inventore. In questa notazione il segno della *trite synemmenon* (si♭) era un *i* coricato (∽).

124. Quali sono i miglioramenti introdotti nella notazione musicale da Hucbald?

Hucbald, monaco nel chiostro di St-Amand sur l'Elnon, in Fiandra (840—930), uno dei più antichi scrittori che abbiano trattato i principii della musica a più voci, cioè il cosidetto *organum* (cfr. cap. 10), non si accontentò di lamentare l'indeterminatezza del significato musicale dei neumi, ma fece egli stesso alcuni tentativi per trovare un mezzo di esprimere con maggior precisione i rapporti esistenti fra i suoni. Così nel suo scritto più antico: «*De harmonica institutione*» egli si servì dei segni della notazione greca (117) per indicare con precisione gli intervalli; talora egli ricorre anche

alla notazione d'organo (123), ma ciò che ha per noi maggiore importanza si è che in molti punti dei suoi scritti (nella *Musica enchiriadis* e negli studi riferentisi alla medesima, ma anche già nell' *Harmonica institutio*) si trovano tentativi di indicare il moto ascendente e discendente della melodia servendosi di linee, il cui significato musicale viene determinato da lettere greche o latine, od anche dai suoi nuovi segni, che ora spiegheremo; ad es.:

				ta
t				li /
t	ec		Isra	/
s	\ ce	/	\ he /	
t	\ vere /			
t				

Le lettere *t* (= tonus) e *s*. (= semitonium) indicavano l'intervallo di tono o di semitono esistente fra una linea e l'altra; perciò non è determinata l'altezza assoluta dei suoni. In questo e nei rimanenti esempi di Hucbald solo la linea ha un significato per l'altezza dei suoni, mentre l'intervallo fra una linea e l'altra non ne ha alcuno; malgrado ciò è ammissibile che appunto questi tentativi di Hucbald abbiano ispirato a Guido d'Arezzo l'idea del *rigo*. Lo stesso Hucbald ideò pure un altro modo speciale d'indicare i suoni, destinato più alle disquisizioni teoretiche che non all'uso pratico; i quattro segni

indicavano i suoni fondamentali (*finales*) dei quattro toni ecclesiastici autentici:

re mi fa sol

La diversa posizione di questi segni, ad es.:

serviva ad indicare posizioni più basse o più alte di un tetracordo formato nel modo indicato sopra (1 $^1/_2$ 1), cioè per i suoni:

Sol La Si♭ do | re mi fa sol | la si do^1 re^1 | mi^1 fa♯^{1} sol^1 la^1 | si^1 do♯^{2}

(cfr. la «Storia della teoria musicale dal secolo IX al XIX» dell' autore del presente libro, Lipsia, Max Hesse, ediz. 1898, pag. 34 e seg.).

125. Com' era la notazione di Hermannus Contrcatus?

Ermanno conte di Vehringen, chiamato *Contractus* perchè zoppo, era monaco nel chiostro di Reichenau (morì nel 1054); poco soddisfatto della scrittura neumatica e della notazione a tetracordi di Hucbald, e non avendo probabilmente alcuna conoscenza della notazione letterale latina, ideò una scrittura musicale unica nel suo genere (esistente almeno in forma analoga soltanto nella notazione bizantina, ma unita in questa ad altri elementi), il cui scopo essenziale era appunto ciò che mancava alla scrittura neumatica, vale a dire l' esatta indicazione dell' intervallo del cambiamento d' altezza dei suoni. I segni sono:

E = unisono (*equat*),
S = semitono (*semitonium*),
T = tono (*tonus*),
TS = terza minore (*tonus cum semitonio*),
TT = terza maggiore (*Ditonus*),
D = quarta (*diatessaron*),
⊿ = quinta (*diapente*),
⊿S = sesta minore (*diapente cum semitonio*),
⊿T = sesta maggiore (*diapente cum tono*),
⊿D = ottava (*diapente cum diatessaron*).

Questi segni servivano ad indicare gli intervalli per moto ascendente; per indicare gli intervalli per moto discendente si aggiungeva a tali segni un punto (*Δ.*). Naturalmente in principio doveva essere indicata in un modo qualunque l'altezza dei suoni; è probabile che si adoperasse a tale scopo una lettera indicante il tono ecclesiastico. Queste lettere, che ricordano i *martirii* della notazione bizantina, da principio erano regolarmente usate anche nelle notazioni neumatiche. Esse sono:

a = 1° tono ecclesiastico
e = 2° " "
i = 3° " "
o = 4° " "
u = 5° " "
η = 6° " "
y = 7° " "
ω = 8° " "

La notazione di Ermanno acquistò una certa diffusione, quantunque abbia il grave difetto, che anche un solo errore di scrittura altera necessariamente tutta la melodia. Come risulta da alcuni manoscritti della biblioteca di Monaco, questa notazione venne anche collegata colla scrittura neumatica. Come abbiamo già osservato sopra, tutti i tentativi di questo genere avvennero troppo tardi, perchè a quei tempi la notazione letterale latina aveva già fornito un nuovo punto di partenza, e dalla sua fusione colla scrittura neumatica doveva nascere la notazione musicale universale.

126. Quali sono i meriti di Guido d'Arezzo per quanto riguarda la notazione musicale?

Il monaco benedettino Guido d'Arezzo (Guido Aretinus, nato nel 995, morto verso il 1050) è celebre nella storia della musica per un doppio motivo: anzitutto come inventore o fondatore del metodo della solmisazione, e in secondo luogo come fondatore della nostra notazione attuale. Come spesso avviene in casi simili, a

questi suoi meriti, di cui nessuno disconosce l'importanza, se ne vollero aggiungere ancora molti altri, come, ad es., l'invenzione del cembalo e infine addirittura l'invenzione della musica. Un esame spassionato ha condotto a poco a poco a negargli molti di questi meriti: e ultimamente si è giunti, non sappiamo con quanta ragione, a metterli in dubbio tutti quanti. L'alta considerazione in cui Guido era tenuto da tutti gli scrittori del suo tempo, e di quello immediatamente posteriore a lui, gli assicura il vanto delle due sopradette innovazioni. Guido fu il fondatore della nostra notazione, in quantochè combinò in modo estremamente semplice la notazione letterale latina coi neumi, ma non scrivendo segni greci sopra i neumi, come aveva fatto Hucbald, o combinando coi neumi la notazione di Hermannus Contractus, come si era pur fatto (e si faceva forse ancora ai tempi di Guido); egli invece mediante linee sovrapposte delimitò spazi, che dovevano avere riguardo all'altezza dei suoni il significato indicato dalle lettere poste al principio delle linee stesse, come aveva fatto Hucbald (124), senonchè diede il significato di gradi tanto alle linee quanto agli spazi, e inserì nelle linee non il testo, ma bensì i neumi. Per tal modo egli fu realmente il creatore della nostra notazione attuale, almeno per quanto riguarda l'indicazione dell'altezza dei suoni. Ad ogni modo una parte del merito spetta ad Hucbald. Anzi in un antico manoscritto della sua *Musica enchiriadis* si trovano sulle linee dei punti per indicare i suoni brevi e degli uncini (*virgulae*) per i suoni lunghi. Si aggiunga, che, secondo una cronaca del chiostro di Corbie, riferibile alla fine del secolo X, si sarebbe cominciato già verso il 986 a regolare mediante linee le distanze dei neumi fra di loro. Così in definitiva il merito di Guido si riduce all'avere riunito in un sistema ordinato e metodico questi diversi tentativi, e all'avere dato anche alle interlinee uno speciale significato riguardo all'altezza dei suoni, cosicchè si potè ridurre alla metà il numero delle linee necessarie.

L' intenzione prestabilita di Guido fu di porre un termine alle incertezze dei neumi, e di portare unità nel canto rituale ecclesiastico. Egli tirò a tale scopo quattro linee, una gialla per il *do*[1], una rossa per il *fa* e una nera per il *la* intermedio, e infine un'altra linea nera collocata, secondo il bisogno, sopra (*mi*) o sotto (*re*):

do————————(gialla)
————————
fa————————(rossa)
————————

ovvero

————————
do————————(gialla)
————————
fa————————(rossa)

Secondo un antifonario (di S. Evrould), riferibile al secolo XI, sembra che lo stesso Guido abbia apposto alle linee non distinguibili dal colore le lettere dei suoni corrispondenti, a modo di chiavi:

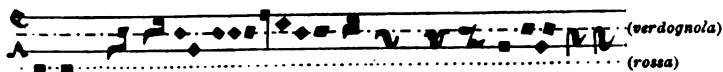
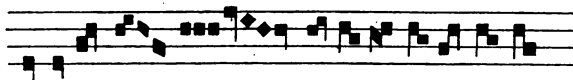
(mi) e————————————
————————————(gialla [verdognola])
(la) a————————————
————————————(rossa)

Più tardi però divenne uso generale di apporre come chiavi solo le lettere *f* (fa) e *c* (do), benchè le linee corrispondenti fossero già riconoscibili per il colore. Oltre alle linee colorate si distinguevano anche spazi colorati, quando cioè un *fa* od un *do* veniva a trovarsi in uno spazio:

————————————
f (fa)————————————(rossa)
————————————
······(giallo)
————————————

————————————
······(rosso)
————————————
c (do)————————————(gialla)
————————————

Anzi, in tali casi si segnavano nello spazio anche le lettere-chiavi. Guido, oltre ad inserire i neumi nel rigo (composto sempre di 4 linee), modificò pure la forma di essi, dando a ciascuno un ingrossamento a capocchia o ad asta, che indicava esattamente il posto del suono

corrispondente. Eccone un saggio, tratto dall' antifonario di S. Evrould:

Il successo dell' innovazione di Guido fu completo e pronto, come risulta dal fatto, che nel 1026 il papa Giovanni XIX chiamò Guido a Roma, per accertarsi della bontà del suo metodo di notazione. Sembra che allora il papa abbia ordinato che tutte le chiese e i chiostri adottassero l'innovazione di Guido, cioè abbandonassero gli antifonarî con soli neumi e ne facessero fare degli altri conformi a quello compilato da Guido, nei quali cioè le variazioni d' altezza dei suoni fossero esattamente determinate da linee e da chiavi apposte. Per quanto diversi siano stati in seguito i modi di disporre i neumi sulle linee (l' uso dei neumi senza linee fu allora del tutto abbandonato), tanto quelli ingrossati a modo della scrittura claviforme o a ferro di cavallo, quanto quelli sottili e delicati come zampe di mosca, hanno questo di comune, che lasciano riconoscere con evidenza su quali linee o spazi devono trovarsi le note. Questa qualità era posseduta nel più alto grado dalla *Nota quadrata* o *Nota quadriquarta*, che appare già nel secolo XII, in cui il vero indicatore della nota era sempre un quadrato: soltanto dove l' antica scrittura coi neumi aveva parecchi punti in serie ascendente o discendente, i quadrati venivano disposti obliquamente. Nella cosidetta *figura obliqua*, che aveva la forma di un' asta obliqua, si conservò un segno indicante due suoni (con le sue due estremità). Perciò fra l' esempio riportato sopra e il seguente:

non v' è che una differenza calligrafica.

Nella forma che Guido le aveva data, la notazione adempiva perfettamente al còmpito d'indicare tanto l'andamento di una melodia quanto la distribuzione dei *melismi* (fioriture) sulle sillabe del testo, e bastava perciò a tutte le esigenze finchè il ritmo della melodia veniva derivato dalla struttura metrica del testo, come di regola si faceva non solo nella musica dei Greci, ma anche nel canto rituale della Chiesa cristiana, negli inni e sequenze medioevali, come pure nelle canzoni sacre e profane con testo (rimato) in lingua volgare. Nell'interpretazione delle notazioni della melodia dei canti dei *troubadours* provenzali, dei *trouvères* della Francia settentrionale, e dei *minnesänger* (trovatori) tedeschi, per lungo tempo si è creduto erroneamente di dover dedurre determinazioni ritmiche dalle forme dei segni usati per le note. Solo dopo la pubblicazione del « Manoscritto di Colmar » di P. Runge (1897), tale questione venne chiarita in modo definitivo, cosicchè ora ognuno può facilmente decifrare le monodie medioevali conservatesi fino a noi (cfr. anche la « Melodica dei *Minnesänger* » dell'autore di questo libro, 1897). Come esempio dei risultati del nuovo metodo di lettura riportiamo qui il principio di una canzone di Adam de la Halle:

127. Quale importanza ha per il progresso del sistema musicale medioevale la solmisazione, che, come s'è detto, vien pure attribuita a Guido?

Non è accertato se Guido abbia già insegnato la solmisazione collo scopo che essa ebbe nell'epoca

immediatamente posteriore a lui, e che conservò per quasi cinquecento anni; ad ogni modo essa si diffuse sotto il suo nome. Lo stesso Guido, in una lettera al monaco Michele (*«De ignoto cantu»*), narra come egli per fare apprendere prontamente agli scolari gli intervalli di tono e di semitono della scala adoperasse come sussidio mnemonico un inno a S. Giovanni, i cui singoli versi cominciano sempre una nota più in alto:

(do) UT queant laxis
(re) REsonare fibris
(mi) MIra tuorum
(fa) FAmuli gestorum
(sol) SOLve polluti
(la) LAbii reatum
Sancte Johannes.

Non s'andrà molto lontani dal vero ammettendo che già prima della morte di Guido le sillabe iniziali stampate qui in carattere maiuscolo abbiano acquistato, per il frequente uso che se ne faceva, il significato di suoni o meglio d'intervalli o gradi. Qui v'è un semitono solo da *mi* a *fa*; perciò si forma ben presto il nome *mi-fa* per indicare il salto di semitono. Ma anche la cosidetta *mutazione*, o spostamento di questi nomi, per cui *mi fa* poteva indicare non soltanto l'intervallo *mi fa* (come nell'inno riportato sopra), ma anche gli intervalli *si-do* e *la-si♭* (che, come sappiamo, erano i tre soli semitoni del sistema musicale di quel tempo), sarà certo stata ideata già al tempo di Guido, quantunque non ancora nella sua forma più perfetta. Ad ogni modo nel secolo XI noi troviamo ancora pienamente sviluppate le tre scale di sei gradi e di uguale struttura, cioè i cosidetti esacordi di solmisazione:

1. do re mi fa sol la
ut re mi fa sol la (*Hexachordum naturale*),

2. fa sol la si♭ do re
ut re mi fa sol la (*Hexachordum molle*),

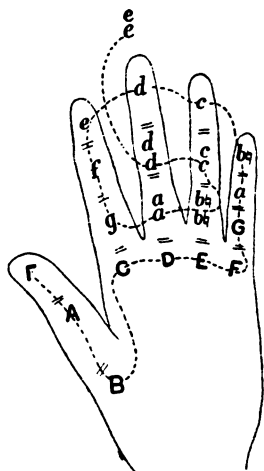
3. sol la si do re mi
ut re mi fa sol la (*Hexachordum durum*).

Forse non è a caso che un tale esacordo si presenta come la riunione delle tre diverse specie possibili di quarte:

$$1 + 1 + {}^1/_2 \qquad 1 + {}^1/_2 + 1 \qquad {}^1/_2 + 1 + 1.$$

Ad ogni modo la quarta eccedente, composta di soli toni interi (fa—si), è certo esclusa a bella posta; secondo il sistema di Guido ogni apparire dell' intervallo di quarta eccedente o di quinta diminuita significa passaggio da un esacordo ad un altro. Se ad esempio la melodia dopo essere arrivata al *la* passando per *mi-sol* proseguiva col *si*♭ (*b rotundum, b molle*) allora il *la* non si scriveva più *la* (perchè il *la* non poteva essere oltrepassato), ma invece *mi*, perchè il passaggio di semitono veniva sempre espresso con *mi-fa*; perciò il passaggio *sol-la* non era in tal caso chiamato *sol-la*, bensì *sol-mi* (donde il nome di solmisazione). Se la melodia dal *la* passava al *si* (*b durum, quadratum*), allora il *si* veniva interpretato come *mi* e quindi il *la* come *re*. L' estensione del sistema musicale di Guido aveva per limite inferiore il *Sol* (*Γ*) e per limite superiore il *mi*² $\binom{e}{e}$:

Nella cosidetta « mano di Guido » o « mano armonica » i venti gradi di questo sistema erano distribuiti sulle falangi delle dita, nel modo indicato qui accanto, cosicchè gli scolari potevano contare le note sulle dita.

Il precedente prospetto di tutti gli esacordi dà nel tempo stesso tutti i nomi composti di solmisazione dei suoni, quali furono in uso nelle epoche posteriori a Guido (gli *Hexachorda dura* sono quelli col segno ♮, gli *Hexachorda mollia* quelli col segno ♭, e i *naturalia* quelli senza alcun segno). Quindi, ad es., il nostro *do* = al *C* di allora si chiamava *fa-ut*, il nostro $do^1 = c$, *sol-fa-ut*, e il $do^2 = \overset{c}{c}$, *sol-fa*. Queste complicate denominazioni dei suoni rimasero in uso nelle opere teoretiche fino al secolo XVIII. In Francia, dopo il secolo XVI, si adottò una disposizione dei nomi di solmisazione sotto le lettere indicanti i suoni, proposta da Loys Bourgeois e alquanto diversa dalla precedente, cioè:

F	G	A	B	C	D	E
ut	re	mi	fa	sol	la	..
fa	sol	la	..	ut	re	mi
..	ut	re	mi	fa	sol	la

Quindi F era chiamato *ut-fa* invece di *fa-ut*, ecc. L'essenza della solmisazione sta nella rivelazione delle funzioni logiche dei suoni nella tonalità; la dottrina della trasposizione degli esacordi (mutazione) è un primo passo verso il concetto della modulazione. Infatti d'allora in poi si distinsero tre sorta di canto: il *cantus naturalis*, il *cantus durus* e il *cantus mollis*, secondochè una melodia

si manteneva nei limiti dell' uno o dell' altro esacordo, oppure faceva una *mutazione* da un esacordo ad un altro. Il difetto della solmisazione (difetto a cui essa dovette la sua decadenza) sta in questo, che la continuazione di una melodia fino all' ottava doveva, secondo tale sistema, essere considerata come una modulazione. È innegabile, che le diverse posizioni d' ottava presentano fra di loro caratteristiche differenze di effetto melodico, cosicchè il passaggio in un' altra ottava ha l' aspetto di un passaggio, in un' altra regione tonale; ma per noi questo è affatto diverso dal passaggio, ad esempio, da *do* maggiore a *sol* maggiore. Nel senso della solmisazione il passaggio, ad es., dalla regione del *do* a quella del do^1 è possibile solo indirettamente, servendosi cioè della regione del *sol* come di una stazione intermedia; in altre parole si modula per dir così da *do* magg. a *do* magg., passando per *sol* magg. Inoltre non si capisce bene come facessero a cavarsi d' impaccio, ad es., col tono ecclesiastico frigio, che, neppure considerato nella sua estensione minima (mi—do^1), non era adattabile in alcun esacordo. La dottrina della solmisazione ha una grande importanza storica, perchè aiutò il sistema diatonico dei toni ecclesiastici a liberarsi dalla sua rigidezza, ed a raggiungere gradi più avanzati di sviluppo, che gli permisero di dare alla sua volta origine al nostro moderno sistema musicale enarmonico-cromatico.

128. In qual modo s' introdussero nella notazione i segni di trasposizione (accidenti)?

A quanto pare, già il canto gregoriano non poteva fare del tutto a meno della modulazione: almeno in tutti gli antifonarî scritti su linee, secondo il sistema di Guido, si indica ora il *b molle* ora il *b durum*. Sembra dunque che il sistema diatonico dei toni ecclesiastici abbia ammesso una sola eccezione, propria dell' antico sistema *metabolon*, cioè la variabilità del grado posto sopra la *mese* (*paramese* = *si*, o *trite synemmenon* = *si* ♭). E come le notazioni letterali latine avevano per queste due forme due segni diversi (b e ♮, G e g,

i e .-), così anche la notazione letterale di Guido, abbreviata mediante le linee, combinandosi coi neumi, non potè fare a meno di questa distinzione, e Guido trovò per essa un mezzo molto semplice: ammise il *b molle* (♭) fra le chiavi. Infatti si usavano come chiavi solo le lettere fra cui era compreso il semitono. Ora quando nella scala si aveva *si*♭ (b) invece di ***si***, propriamente non si poteva più usare come chiave la lettera *c* (do), bensì la lettera *b* (si♭): per tal modo il *b* fu ammesso fra i segni di trasposizione (accidenti). Come tale infatti conviene in origine considerarlo anche quando il *si*♭ non si rendeva necessario fin da principio, ma solo nel corso della composizione musicale, e quindi il segno *b* veniva inserito nel rigo. Invece poi di servirsi del *c* per annullare il *b*, ogniqualvolta il ***si*** ridiventava *b quadrum* (*durum*), si prese l'abitudine di inserire nel rigo il segno letterale di quest'ultimo (♮), allo stesso modo del *b rotundum*. Per distinguere poi meglio i due segni, si diede al *b* quadro la forma ♮ o ♯. Noi riconosciamo qui la forma del nostro *bequadro* e del nostro *diesis*; per molti secoli però questi due segni hanno assolutamente lo stesso significato.

La mutazione fece nascere il pensiero, di cercare il *mi-fa* ancora per altri suoni oltrechè per il *mi*, il ***si*** e il *la*; per dir meglio, nella mutazione i compositori riconobbero bentosto un mezzo di indicare il semitono anche in altri punti, oltre a quelli designati dal sistema limitato di cui parlammo, cioè sopra al *re* ed al *sol*, e sotto al *sol* ed al *re*: cosicchè si stabilirono esacordi aventi le posizioni seguenti:

si♭	do^1	re^1	*mi^1	fa^1	sol^1
ut	re	mi	fa	sol	la

*mi	fa	sol	*la	si♭	do^1
ut	re	mi	fa	sol	la

		*			
re	mi	fa	sol	la	si
ut	re	mi	fa	sol	la

		*			*
la	si	do	re	mi	fa
ut	re	mi	fa	sol	la

cioè si sentì il bisogno di avere a disposizione i suoni indicati con * in una duplice forma (cioè in due valori distanti fra loro di 1 semitono); appunto come il *si*. Ma invece di usare come segni di trasposizione le lettere corrispondenti a tali suoni in una duplice forma (appunto come il ♭ e il ♮, e in epoche anteriori il G e il g, l'i e l'·–), si ricorse alla doppia forma del B, e si inserì l'uno o l'altro dei due segni ♭ e ♮ nel rigo, al posto della nota che si desiderava alterata, cosicchè:

il ♭ sul grado *e* indicava l'abbassamento di esso (mi♭), il ♮ la rielevazione del medesimo,
il ♭ sul grado *a* l'abbassamento (la♭), il ♮ la rielevazione di esso,
il ♮ sul grado *f* l'elevazione (fa♯), il ♭ il riabbassamento di esso,
il ♮ sul grado *c* l'elevazione (do♯), il ♭ il riabbassamento di esso.

Per tal modo il ♭ divenne il segno generale per l'abbassamento di un semitono, e il ♮ (o il ♯, identico al ♮) quello per l'elevazione d'un semitono; cosicchè ciascuno di questi due segni serviva ad annullare l'altro: ♯ annullava ♭, e ♭ annullava ♯. Questo sistema dei segni di trasposizione nel secolo XIII era già pienamente sviluppato, e aveva l'estensione indicata sopra; più tardi la sua estensione crebbe di qualche altro grado, ma nel resto esso si mantenne inalterato fino alla fine del secolo XVII. Tali suoni alterati mediante il ♭ o il ♯ venivano detti *falsi* (falsificati). Perciò la musica con tali suoni fu chiamata *musica ficta* o *falsa*; solo il *si*♭ non venne considerato come appartenente a tale musica

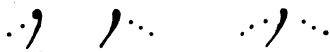
artificiosa, perchè esso insieme al *si* era consacrato dall'antichità della sua origine. È chiaro, che lo sviluppo della *musica ficta* fu accelerato specialmente dall'apparire della musica polifonica, perchè quando, ad esempio, si aveva nel *cantus firmus* un *b molle* (si♭) ovvero un *b quadrum* (si), si ricorreva nel primo caso al *mi*♭ (e♭) e nel secondo al fa♯ (fa♮), per evitare il cosidetto «*mi contra fa*» (il famoso «*diabolus in musica*»), cioè la quarta eccedente o la quinta diminuita.

129. In quale epoca apparvero in Occidente i primi segni per la durata dei suoni?

A quanto pare, nei secoli XI—XII, insieme ai principii del *Discantus* (n. 149); tuttavia forse si verrà un giorno a scoprire che la notazione letterale latina (notazione d'organo), già usata per gli strumenti nel secolo X, aveva già segni per la durata dei suoni; infatti molto verosimilmente essa si mantenne in uso durante secoli, da cui non ci è pervenuto alcun documento al riguardo, finchè nel secolo XV riappare sotto il nome di «intavolatura tedesca». Tali segni allora non potevano essere che quelli che in seguito furono comuni a tutte le intavolature:

· per la nota più lunga,
| per la metà di essa,
|‾ per il quarto di essa,
|‾‾ per l'ottavo di essa.

A rigore non si può dire che i segni dei neumi esprimessero la diversa durata dei suoni; tuttavia in generale i suoni collegati in una figura (legatura) sono più brevi, perchè l'intera figura corrispondente ad una sillaba del testo non ha che il valore di una sillaba: parimenti parecchi punti posti prima o dopo di una *virga*:

.·/. /·. .·/·.

formano insieme con essa una sillaba (cosid. *congiuntura*); nelle notazioni in cui è usata esclusivamente la forma quadrata delle note, tali punti vengono indicati solo con note romboidali ♦ (v. il 2º es. al n. 126). Noi sappiamo che al secondo suono dei neumi (*Podatus* e *Clinis*) esprimenti due suoni (in serie ascendente o discendente) con un solo segno, si dava una durata alquanto maggiore che al primo, cosicchè ambedue corrispondevano al piede giambico, mentre nell' *Epiphonus* e nel *Cephalicus* il secondo suono veniva appena accennato (in seguito si diede ad esso il nome di *plica*); ma qui si tratta solo di piccole differenze, che non hanno a che fare colla vera base ritmica della melodia. Ma le cose cambiarono totalmente aspetto, allorchè il *Discantus*, sôrto nel secolo XII, cercò e trovò dei segni regolanti con assoluta esattezza la durata dei suoni, allo scopo di indicare i punti di coincidenza di più voci cantanti nello stesso tempo un testo diverso, e perciò ritmicamente diverse fra loro. A dir vero, questa *musica mensurata* (musica mensurale) da principio non si distingueva per l' aspetto esteriore dalla *musica plana* (così venne chiamato ben presto il canto gregoriano, in contrapposto alla nuova musica); infatti la musica mensurale adottò i segni della notazione corale, cioè della notazione neumatica collocata su linee e caratterizzata dalla forma quadrata delle note, e diede a tali segni un significato, che allora non avevano, cioè:

	nel *Cantus planus*:	nella notazione mensurale:
▘|	. . *Virga* (suono più alto)	*Longa* (nota lunga)
■	. . *Punctus* (suono più basso) . . .	*Brevis* (nota breve) = $^1/_2$ Longa
♦	. . „ (breve)	*Semibrevis* (ancor più breve) = $^1/_2$ Brevis.

Con questi tre segni si poteva già andare avanti abbastanza bene. Le *legature* e le *congiunture* da principio conservarono anche nella musica mensurale il loro antico

significato (cioè servirono ad indicare, che i suoni compresi in esse occupavano complessivamente un *tempo*); ma più tardi acquistarono un significato affatto diverso.

Gli autori teoretici di quel tempo, prendendo esempio dai Greci, costruirono degli schemi ritmici (serie di *piedi* succedentisi uniformemente), cioè i cosidetti *6 Modi:*

1 ecc. (trocaico) = $^3/_4$

2 ecc. (giambico) = $^3/_4$

3 ecc. (dattilico) = $^3/_2$

4 ecc. (anapestico) = $^3/_8$

5 ecc. (spondaico) =

6 sempre ripetuto, con semibrevi interposte (risoluzione di 1—4) =

Il significato delle legature subì un mutamento radicale allorchè (prima del 1200) esse vennero usate come contrassegni del *modus*; con questo si cominciò a dare a ciascuna nota della legatura il valore di un tempo numerico. Nelle notazioni mensurali propriamente dette, cioè polifoniche, naturalmente si resero tosto indispensabili anche i segni per le pause. I primi segni di tal genere, corrispondenti ai tre valori più antichi delle note, sono:

Ai tre valori menzionati si aggiunse ben presto ancora la doppia lunga (*Duplex longa*) o *maxima*, mentre il valore immediatamente inferiore ai sopradetti, cioè la

minima,

non s'aggiunse ai precedenti che verso la fine del secolo XIII. Cosa sorprendente, tanto nella teoria quanto anche nella composizione ecclesiastica dell'epoca compresa fra la metà del secolo XII e la fine del XIII non s'ha più traccia del rapporto originario, secondo il quale ciascuna specie di nota valeva il doppio della specie immediatamente minore; evidentemente in omaggio alla SS. Trinità, si fa in quest'epoca uso esclusivo della misura ternaria, cosicchè la teoria mensurale passa dallo stadio della semplicità e della naturalezza a quello dell'artificiosità e della complicazione. In quell'epoca una *longa* valeva sempre tre *breves*, una *brevis* tre *semibreves*, e una *semibrevis* tre *minimae*; in altre parole, si ammetteva una sola sorta di misura, la ternaria, e suddivisa ancora secondo il numero 3.

La teoria divenne poi complicata, inquantochè si formularono regole, che stabilivano in quali casi una nota ne valesse solo due della specie immediatamente minore, o propriamente, in qual modo il valore di una *Longa* di tre tempi (cosidetta «perfezione») potesse esser suddiviso in una *Longa* e una *Brevis*, cioè due sole brevi potessero avere il valore di una lunga, ecc., ecc. Le regole erano:

1° Una *Longa* a cui segua un'altra *Longa*, ha valore intero (è perfetta).

2° Una *Longa* a cui segua solo una *Brevis*, viene sommata con questa, cioè perde un terzo del suo valore (diventa imperfetta).

3° Due *Breves*, che stiano fra due *Longae*, valgono, prese insieme, quanto una *Longa*, ma la seconda ha valore doppio della prima (la seconda viene «alterata»).

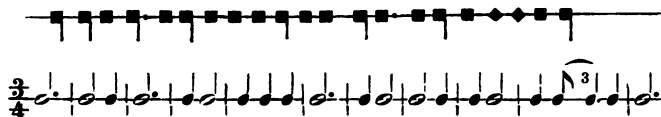
4° Quando le note devono essere sommate in modo diverso dal sovraindicato, bisogna indicare con un punto (il *Punctum divisionis*) i limiti della «perfezione» (da questo punto ebbe origine, dopo secoli, la *stanghetta* di divisione delle battute).

5° Le *semibreves* comprese fra due *breves*, o le

minimae comprese fra due *semibreves*, seguono la norma delle *breves* comprese fra due *longae*.

6° Una *brevis* seguìta da una *longa* al principio della composizione, o una *brevis* riferita mediante il *punctum divisionis* alla *longa* che la segue, viene sommata con questa (quindi è dinuovo la *longa* che diventa imperfetta).

Tale è la forma che questa dottrina assunse, dopo alcune incertezze, per opera del famoso Franco (vissuto verso il 1250).

Illustreremo queste regole con un esempio. Supponendo che la *longa* abbia un valore corrispondente alla minima puntata della notazione attuale, le due notazioni seguenti si equivalgono:

130. In quale epoca le misure binarie tornarono in uso, accanto alle ternarie?

Questa importante riforma avvenne al principio del secolo XIV, contemporaneamente a quella trasformazione della dottrina della composizione che ricevette il nome di «*Contrapunctus*»; solo allora la musica ricuperò libertà di movimenti e varietà di aspetti. Il primo prospetto delle quattro «prolazioni», cioè delle quattro misure, si trova in Marchetto da Padova (1309); le quattro prolazioni sono le seguenti (si noti che nel frattempo il significato di unità di misura è passato al valore della *brevis* [il *tempus*]):

a) 1 ■ = 3 ◆ e 1 ◆ = 3 ♪ (3×3 = misura novenaria, ad es. $^9/_8$).

b) 1 ■ = 3 ◆ ma 1 ◆ = 2 ♪ (3×2 = alla nostra misura $^3/_4$)

c) 1 ■ = 2 ◆ ma 1 ◆ = 3 ♪ (2×3 = alla nostra misura $^6/_8$)

d) 1 ■ = 2 ◆ e 1 ◆ = 2 ♪ (2×2 = alla nostra misura ordinaria).

Tuttavia Marchetto non ha ancora un' idea chiara del valore più piccolo (♩); l' uso di questo valore venne regolato solo da Filippo di Vitry, importante non come autore teoretico, ma come compositore. Per tal modo il problema fu risolto in modo definitivo; si trattava solo più di trovare dei segni che servissero ad indicare con assoluta precisione quelle quattro valutazioni. A tale scopo naturalmente vennero fatti numerosi esperimenti, che, a quanto pare, sono in parte anteriori a Marchetto, giacchè questi tratta delle diverse maniere d' indicare le misure perfette (ternarie) e le imperfette (binarie). I segni più antichi, che in definitiva si conservarono inalterati in mezzo al caos dei tentativi d' ogni specie, sono verosimilmente questi

O per la valutazione ternaria della *brevis*,
C per la valutazione binaria della *brevis*.

Il valore temporale della *brevis* (che era la nuova unità di misura) ebbe il nome di *tempus* (tempo), e dapprima si distinse un *Tempus perfectum* (■ = 3 ◆) e un *Tempus imperfectum* (■ = 2 ◆). Alla valutazione della *semibrevis* si diede il nome di *Prolatio*, e si chiamò *Prolatio major* la perfetta (◆ = 3 ♩) e *Prolatio minor* la imperfetta (◆ = 2 ♩). Divenne poi generale l' uso di indicare la *Prolatio major* con un punto dentro al circolo od al semicircolo (⊙, C·); naturalmente la mancanza di tale punto serviva a indicare la *Prolatio minor*; avrebbero dunque potuto bastare i segni seguenti:

⊙ = *Temp. perf., Prol. major* (= misura $^9/_8$),
O = *Temp. perf., Prol. minor* (= misura $^3/_4$),
C· = *Temp. imperf., Prol. major* (= misura $^6/_8$),
C = *Temp. imperf., Prol. minor* (= misura $^4/_4$),

se i sempre più complicati artifizi canonici dei musicisti dei Paesi Bassi non avessero reso necessaria anche la distinzione di una misura ternaria e di una binaria per i valori massimi (*longa* e *maxima*). Tralasciamo di

occuparci dei numerosi e svariati tentativi fatti a tale riguardo (un ragguaglio abbastanza completo di essi si trova negli «Studi sulla storia della scrittura musicale», dell'autore del presente libro, pag. 254—266 dell'ediz. tedesca), e menzioniamo solo il sistema di *Giovanni Tinctor*, che nel secolo XV fu adottato universalmente; in esso la valutazione perfetta e imperfetta della *maxima* (*Modus major*) veniva espressa rispettivamente mediante tre e due tratti rettilinei posti accanto al segno del *tempus*; la lunghezza di tali tratti (comprendenti tre o due interlinee del rigo) indicava la valutazione della *Longa* (*Modus minor*):

Mod. major perf., Mod. minor perf.
(= 3 , = 3 .)

Mod. major imperf., Mod. minor perf.
(= 2 , = 3 .)

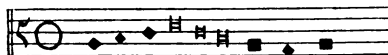
Mod. major perf., Mod. minor imperf.
(= 3 , = 2 .)

Mod. major imperf., Mod. minor imperf.
(= 2 , = 2 .)

(I tratti comprendenti tre interlinee sono interpretati come pause di *longa* perfetta, quelli comprendenti due interlinee come pause di *longa* imperfetta).

Ma già al principio del secolo XIV oltre al mutamento dei segni mensurali si adottò un altro mezzo di determinare il mutamento di valutazione delle note, cioè il cosidetto *Color* (colore). Singole note o gruppi di note, che dovevano esser valutati in modo diverso da quello indicato dal segno mensurale (cioè come imperfetti in una misura perfetta, o come perfetti in una misura imperfetta) venivano scritte in rosso, invece che in nero (*Notulae rubrae*). Questo modo d'indicazione dava più nell'occhio, e perciò nei casi in cui si trattava

10*

di poche note, sembrò più sicuro che il mutamento del segno mensurale. Ma bentosto l'uso di esso venne limitato ai casi, in cui in una misura perfetta doveva aver luogo per alcune note la valutazione imperfetta, ad esempio, quando in una composizione, in cui la *brevis* era perfetta (*Tempus perfectum*), si avevano ad un certo punto tre *brevi*, che prese insieme dovevano propriamente avere solo il valore di due:

in notazione moderna:

Tale genere di notazione fu dunque usato specialmente per le figure sincopate o a terzina. Occasionalmente, quando non si aveva sotto mano la tinta rossa, si tralasciava di colorire tali note, e così avvenne, che a poco a poco si prese l'abitudine di interpretare come imperfette anche le note bianche, cioè vuote, non riempite (*Notulae albae, cavatae*). Verso il 1430 poi, per maggiore comodità e celerità di scrittura, si generalizzò l'uso di scrivere tutte le note vuote; a partire da quest'epoca le forme ordinarie delle note furono:

= *Maxima.*

= *Longa.*

= *Brevis.*

= *Semibrevis* (la nostra semibreve).

= *Minima* (la nostra minima).

= *Semiminima o Crocheta* (la nostra semiminima).

Il segno di pausa per la semiminima, che nel frattempo s'aggiunse alle altre note, fu dapprima ; per le pause di semibreve e minima si ebbero rispettivamente i segni e . Allorchè ai valori sopraindicati se ne aggiunsero altri ancora minori, si sostituì alla semiminima vuota la minima annerita , e la metà della semiminima venne rappresentata con una nota nera munita d'un solo uncino invece che con una nota bianca munita di due uncini ; a questo nuovo valore si diede il nome di *chrotea*, che però venne bentosto sostituito da quello di *fusa*. (Però gli Inglesi chiamano ancora attualmente *crotchet* il valore che ricevette per primo il nome di *crocheta*, cioè la semiminima, e i Francesi invece chiamano *croche* quello che ricevette la forma uncinata, cioè la croma). Dopochè le note vuote o bianche divennero per tal modo il componente principale della notazione, le note annerite, cioè riempite (*Notulae denigratae*), acquistarono lo stesso significato che prima avevano le note bianche. Anche questo venne chiamato *Color*. Naturalmente per i valori minori della minima l'annerimento non è possibile, ed inoltre è facile confondere le minime annerite con le semiminime, che hanno uguale aspetto.

Le pause per la *semiminima*, per la *fusa* e per la *semifusa* furono da principio:

=

=

=

Però, per evitare la discordanza nel numero degli uncini della pausa e della nota corrispondente, si pensò

di invertire, cominciando dalla *fusa*, la posizione degli uncini, e si diede alla pausa di *fusa* un solo uncino volto a sinistra:

= (oggidì)
= („)
= („)

Un capitolo molto difficile della teoria mensurale è quello delle legature, cioè delle rappresentazioni di più note con un segno unico, tratte direttamente dalla notazione neumatica. Dopo l'epoca Franconiana le regole per la valutazione ritmica dei suoni nella legatura sono le seguenti:

1°. La nota iniziale è una *brevis*:
   a) quando la seconda nota è più alta, e la prima non porta alcun tratto di linea diretto in basso: , ecc.
   b) quando la seconda nota è più bassa, e la prima porta un tratto di linea diretto in basso: , ecc.

2°. La nota iniziale è una *longa*:
   a) quando la seconda nota è più alta, e la prima ha un tratto di linea discendente: , ecc.
   b) quando la seconda nota è più bassa, e la prima non ha alcun tratto di linea discendente: , ecc.

3°. Le due prime note sono *semibrevi*:
   quando la prima nota ha un tratto di linea ascendente: , ecc.

4°. La nota finale è una *longa*:

a) quando la penultima nota è più bassa, e l'ultima sta direttamente al disopra di essa ▪, più tardi (cfr. più innanzi, n. 6—7) in generale quando le due note non sono riunite in un solo tratto obliquo (*Figura obliqua*):

b) quando la penultima nota è più alta, e l'ultima non è riunita ad essa in una *figura obliqua*:

5°. La nota finale è una *brevis*:

a) quando la penultima nota è più bassa, e l'ultima non sta direttamente al disopra di essa: , più tardi (cfr. n. 6—7) solo quando le due note sono riunite in una *figura obliqua*: //

b) quando la penultima nota è più alta, e collegata all'ultima in una *figura obliqua*: \\

Le regole 4 *a* e 5 *a* subivano una modificazione, allorchè la nota finale della legatura doveva ricevere l'*abbellimento* indicato col nome di *plica*, analogo al nostro mordente superiore e inferiore; si distingueva allora una *plica* ascendente e una discendente, e se ne indicava la direzione con un tratto di linea (*cauda*) posto all'estremità dell'ultima nota.

6°. Se la penultima nota è più bassa, la nota finale con *plica*

a) è una *longa*, quando le due ultime note non formano *figura obliqua*: (quindi l'ultima nota, quando aveva la *plica*, non veniva collocata verticalmente al disopra della penultima, pur avendo il valore di una *longa*);

b) è una *brevis*, quando le due ultime note formano *figura obliqua*: .

7°. Se la penultima nota è più alta, la nota finale con *plica*

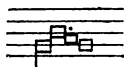
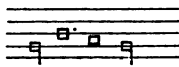
a) è una *longa*, quando le due ultime note non formano *figura obliqua*:

b) è una *brevis*, quando le due ultime note formano *figura obliqua*: .

NB. Abbiamo dato gli esempi in note nere, perchè la *plica* scomparve già nel secolo XIV, cosicchè essa non si trova mai in notazione bianca. Verso la stessa epoca scomparve anche l'uso di collocare l'ultima nota al disopra della penultima, allorchè questa era più bassa e quella doveva essere *longa*, e la *figura obliqua* divenne obbligatoria nei casi in cui l'ultima nota doveva essere *brevis*.

Finalmente l'ultima regola è questa:

8°. Nelle legature comprendenti più di due note, tutte le note non contemplate nelle precedenti regole (cioè le note intermedie) sono *brevi*.

Per esaurire l'argomento aggiungeremo ancora che la valutazione della prima nota come *brevis* era chiamata *Proprietas*, quella delle due prime note come *semibrevi*, *Opposita proprietas*, e quella dell'ultima nota come *longa*, *Perfectio*. Il nome di *Proprietas* si riferisce solo alla forma delle note, ed indica la forma che ha nella notazione corale il principio o la fine di una legatura (,). Del resto tutte le diverse determinazioni della misura: l'imperfezione, l'alterazione, persino il colore, erano applicate tanto dentro le legature, quanto fuori di esse. Anzi si adoperava anche il punto (*Punctum divisionis*) ad es.:

Legature improprie sono quelle risultanti dalla riunione di più *longae* e *maximae*; in esse le note hanno solo il valore indicato dalla scrittura.

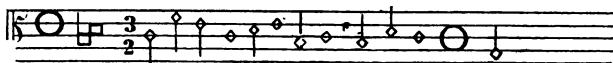
Il concetto del *tempo* è ignoto alle notazioni mensurali più antiche. Però nel secolo XV apparvero segni indicanti diminuzioni od aumentazioni del valore delle note, sia in confronto a quello primitivo delle note della stessa voce, sia in confronto a quello delle note di altre voci, sia infine in confronto a quello dato ordinariamente alle note. Tali segni sono la *diminuzione*, l'*aumentazione* e le *proporzioni*. La valutazione normale delle note ricevette allora il nome di *Integer valor*. Il segno più antico per la diminuzione è un tratto verticale attraverso il segno del *tempus*:

⦶ e ₵ per la *prolatio minor* e ⦶ e ₵ per la *prolatio major*.

Tale segno indica che il valore delle note deve essere ridotto a metà, cosicchè la *brevis* deve avere la stessa durata che ha normalmente la *semibrevis*; siccome allora (nel secolo XV) si considerava ancora la *brevis* come unità di tempo, cioè si contava per semibrevi (come noi oggidì contiamo per semiminime, e come nei secoli XII e XIII si contava per *breves*), così quando v'era il segno di diminuzione si contava per *breves* (donde il nome *Alla breve*, che si dà ancora oggidì al modo accelerato di contare indicato col segno ₵). Invece del tratto di diminuzione si usò anche scrivere un 2, e più tardi anche un 3 accanto al segno del *tempus*: C 2, O 3, indicando con ciò che due o tre *breves* prese insieme avevano un valore corrispondente a quello normale di una *brevis*. L'*aumentazione* aveva un significato opposto, e veniva indicata mediante frazioni, soprattutto $^1/_2$ o $^1/_3$, collocate accanto al segno del *tempus*; con tali segni la metà o il terzo della *brevis* acquistava il valore di una *brevis*. Alle altre alterazioni di valore delle note si dava il nome comune di *proporzioni*. Alcuni tuttavia consideravano anche la diminuzione come

Proportio dupla, o *tripla* (○ 3), e l'aumentazione come *Proportio subdupla* ($^1/_2$) o *subtripla* ($^1/_3$), e quindi le annoveravano pure fra le proporzioni. Così troviamo le proporzioni $\frac{4}{1}$ e $\frac{1}{4}$, come pure quelle $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{3}$ e $\frac{6}{2}$, equivalenti a 2 e 3, e quelle $^2/_4$, $^3/_6$ e $^2/_6$ equivalenti a $^1/_2$ e $^1/_3$, anzi anche le proporzioni $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$ ed altre ancora più complicate, che però sono un frutto delle aberrazioni mostruose degli artifizi canonici dei Paesi Bassi. Un posto importante fu occupato dalla *Proportio sesquialtera* ($\frac{3}{2}$), che non è tanto facile distinguere dalla *Prolatio major*. $\frac{3}{2}$ dopo il segno C significa, che la semibreve deve valere tre minime, conservando però il suo valore; invece il segno ⊂· significherebbe che la semibreve deve valere tre minime aventi ciascuna il valore di una vera minima. Molto confusa è poi la distinzione che gli autori teoretici fanno tra *Proportio sesquialtera* e *Proportio hemiolia* (che secondo il senso letterale sono identiche). Riesce abbastanza facile distinguerle all' aspetto esteriore, perchè la *Proportio hemiolia* appare sempre con note annerite. L' *Hemiolia* è una misura ternaria con valori assolutamente imperfetti: infatti qui una *brevis* annerita vale sempre solo due semibrevi, ma in una misura che comprende tre semibrevi, in altre parole l' *hemiolia* è identica alla nostra attuale notazione delle misure ternarie. Nel seguente esempio, tratto dalla messa *L' homme armé* di Josquin de Prés, l' *Hemiolia* (nel soprano) e la *Sesquialtera* (nel contralto) sono considerate come perfettamente equivalenti:

Discantus

Contratenor

cioè in note moderne (e riducendo ad $^1/_4$ il valore delle note):

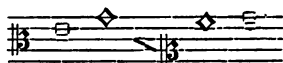
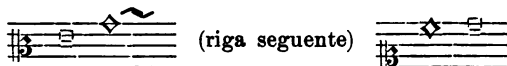
131. Durante la rigogliosa fioritura della musica contrappuntistica dal secolo XIII al XVI non si sviluppò anche un sistema di trasposizione delle tonalità, come l'avevano i Greci antichi e come l'abbiamo noi presentemente?

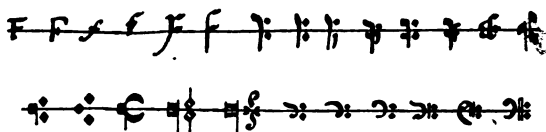
Sì e no. Come vedemmo, già nel secolo XIII colla *musica ficta* si diffuse l'uso delle note *si*♭, *mi*♭, *la*♭, e *fa*♯, *do*♯, cioè tutti e cinque i semitoni della nostra attuale scala temperata di 12 gradi ebbero allora almeno un rappresentante. Tuttavia per molto tempo non si usò altra trasposizione che quella alla quinta inferiore, derivante dalla doppia forma del *b* (si); le altre trasposizioni non solo non erano usate per intere composizioni, ma neppure per singoli periodi delle medesime. Ancora nel secolo XVI è rarissima la trasposizione della trasposizione, cioè la tonalità con 2♭. Siccome i toni ecclesiastici erano considerati come tonalità diverse fra loro, e si modulava dall'uno all'altro di essi, così sembrava già una gran cosa l'avere per ciascun tono ecclesiastico due diverse posizioni, cioè:

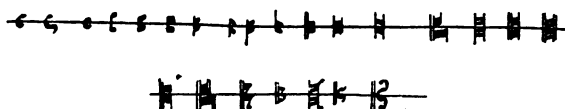
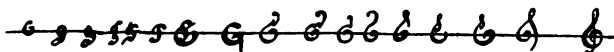
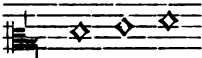
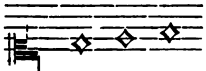
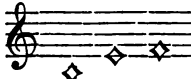
dorico	da *re* a *re*¹	senza accidenti	e	da *sol* a *sol*¹	con 1♭
ipodorico	„ *La* „ *la*	„ „	„	„ *re* „ *re*¹	„ „
frigio	„ *mi* „ *mi*¹	„ „	„	„ *la* „ *la*¹	„ „
ipofrigio	„ *Si* „ *si*	„ „	„	„ *mi* „ *mi*¹	„ „
lidio	„ *fa* „ *fa*¹	„ „	„	„ *Si*♭ „ *si*♭	„ „
ipolidio	„ *do* „ *do*	„ „	„	„ *fa* „ *fa*¹	„ „
misolidio	„ *sol* „ *sol*¹	„ „	„	„ *do* „ *do*¹	„ „
ipomisolidio	„ *re* „ *re*¹	„ „	„	„ *sol* „ *sol*¹	„ „

Anzi si usava solo un piccolo numero dei mezzi di modulazione di cui si disponeva. Ma, in pratica, per rendere più agevole l'esecuzione cantata delle composizioni si ricorreva alla trasposizione di esse in altre posizioni, ed i compositori idearono un mezzo ingegnoso per indicare la posizione in cui si doveva cantare, senza però discostarsi nella notazione dalla posizione originaria e per così dire consacrata dei toni ecclesiastici. (Anzi per lungo tempo la Chiesa vietò rigorosamente l'uso di segni di alterazione [eccetto il ♭ davanti al *si*] nei *Cantus firmi* tratti dal corale gregoriano). Il mezzo di cui i compositori si servivano per indicare le trasposizioni desiderate, erano le cosidette *chiqvette*. Per spiegarci meglio la loro natura dobbiamo fare un rapido esame dello sviluppo delle chiavi in generale.

Le lettere-chiavi (che da principio erano solo l'*f* e il *c*) ovvero le linee colorate (la rossa per il *fa*, la gialla per il *do*) indicavano la posizione del nostro *fa* e del nostro *do*[1]; l'interlinea colorata (n. 126) indicava parimenti la posizione del *do* e del *fa*[1] (essa del resto cadde bentosto in disuso, perchè poteva dar luogo ad errori, se la segnatura era poco accurata). Queste due chiavi non avevano una posizione fissa sul rigo, e venivano, secondo il bisogno, collocate più in alto o più in basso, in modo che tutte le note della composizione venissero a trovarsi sul rigo. Nel periodo compreso fra il secolo XII e il XV non si fa ancora uso delle linee ausiliarie; quando si rendono necessarie note più alte o più basse di quelle comprese nel rigo, si spostano in basso od in alto le chiavi. In tale epoca si mantenne inalterata la serie di quattro linee (che fino nei tempi moderni venne stimata sufficiente per il *Cantus planus*) o di cinque linee (adottata costantemente nel canto mensurale già fin dal secolo XII): solo nella notazione di partiture, e più tardi in quella d'organo e di cembalo, si faceva uso talvolta di righi di 8 e persino di 10 linee. I cantori impararono la regola: «L'altezza delle note

cresce coll' abbassarsi della posizione delle chiavi» e viceversa, ad es.:

Quando si faceva uso di linee colorate per il *fa* e il *do*, la linea-chiave nel punto corrispondente allo spostamento descriveva una curva e raggiungeva la sua nuova posizione; se il cambiamento di chiave avveniva nel passaggio da una riga all' altra, si usava per orientarsi il cosidetto *custos*, cioè un uncino, che indicava la nota successiva:

Già nel secolo XIII si aggiunse alle due chiavi più antiche quella di *sol* (g), che indicava la posizione del *sol*[1]; ma nella musica di quell' epoca, destinata esclusivamente al canto, ben di rado si aveva bisogno di tale chiave. Solo in prospetti teoretici, o tutto al più in abbozzi di partiture, il nostro *Sol* (G) veniva indicato colla chiave *Γ*. Siccome in origine la chiave indicava la posizione del *semitonium*, così la chiave di *sol* indicava nel tempo stesso l' elevazione del *fa* a *fa*♯; e perciò nei casi in cui non s' intendeva di fare una trasposizione delle tonalità alla quinta superiore (che del resto era usata solo raramente), e si ricorreva alla chiave di *sol* unicamente per evitare l' uso di linee ausiliarie, frequentemente si faceva il segno ♭ sulla linea del *fa*[2], per indicare che si voleva la forma più bassa del *fa* (*f* ♭ *molle*, cioè non *fa*♯, ma bensì *fa*). Le chiavi stesse erano in origine lettere latine grandi o piccole; ma nel corso dei secoli vennero rimaneggiate ed abbellite in vario modo, cosicchè assunsero la forma che hanno attualmente:

Chiave di *fa* (F):

ed anche: (*Musica plana*).

Chiave di *do* (C):

Chiave di *sol* (G):

Siccome l'estensione delle singole voci di canto difficilmente oltrepassava i limiti di un rigo di cinque linee, così naturalmente si trovò per ciascuna voce la posizione più adatta della chiave, per evitare il frequente cambiamento di chiave, fonte perenne di errori. Questa posizione stabile fu assunta dalle chiavi nel secolo XV; il soprano (discantus) si abituò alla chiave di *do* posta sulla linea più bassa del rigo, il contralto e il tenore alla stessa chiave posta rispettivamente sulla linea mediana e sulla seconda linea a partire dall'alto, e il basso alla chiave di *fa* posta sulla seconda linea a partire dall'alto:

(Forme in uso nel secolo XVI.)

A poco a poco si venne a preferire ai mutamenti di chiave l'uso di linee accessorie. In origine (cioè nei secoli XI e XII) la chiave di *do* (C) era sempre accompagnata da quella di *fa* (F), anzi propriamente si dovrebbe dire così: La linea rossa di *fa* e la linea gialla di *do* formavano la vera base del rigo, e ad esse si associavano, secondo il bisogno, le linee intermedie, più alte e più basse. Ma già nel secolo XIII tale uso venne abbandonato (tranne che nelle riunioni di più voci su più di 5 linee, a modo di partitura), e non s'impiegò più che una sola chiave.

La trasposizione della chiave, cioè il collocamento di essa su una linea diversa dalla consueta al principio di una composizione, assunse però un altro significato, quello, cioè, d'indicare una posizione diversa dalla consueta, nella quale il compositore desiderava che fosse eseguita la sua composizione. Se, ad es., egli voleva che la scala *re—re*¹ (dorica) venisse presa una terza (minore o maggiore) più in alto (al quale scopo noi segneremmo 3 ♭ o 4 ♯ in chiave), bastava che collocasse la chiave una terza più in alto, cioè che notasse la parte del soprano così: invece che nel modo solito . I cantori sapevano allora, che la posizione dei suoni era quella risultante dalla lettura della prima notazione con la chiave ordinaria (quindi cominciavano con *fa*); ma la posizione dei semitoni era quella indicata dalla notazione (nel nostro esempio, dalla seconda alla terza nota; quindi *fa sol la*♭ invece di *re mi fa*). Viceversa, quando si voleva che la composizione fosse cantata una terza più in basso, si collocava la chiave una terza più in basso:

(la chiave di soprano così spostata cadrebbe su una linea ausiliaria, e perciò deve essere sostituita con quella di *sol*); le note del nostro esempio dovrebbero quindi leggersi così: *si do♯ re.* Qui adunque le chiavi collocate più in alto non indicano, come si potrebbe credere, un abbassamento, bensì una elevazione della posizione dei suoni, e viceversa le chiavi spostate in basso indicano un abbassamento della posizione dei suoni:

Chiavi trasportate — Chiavette.

elevanti i suoni di una terza **abbassanti i suoni di una terza**

Perciò alle due diverse posizioni di ciascun tono ecclesiastico, da noi indicate sopra (v. 131, in principio), si aggiunsero per mezzo delle chiavette le posizioni con 3♭ o con 4♯ e quelle con 3♯ o ♭ (facendo astrazione da quelle con 2♭ o 1♯ raramente usate):

dorico	da	*fa*	a	*fa'*	(*fa♯—fa♯'*)	e	*Si—si*	(*Si♭—si♭*)
ipodorico	„	*do*	„	*do'*	(*do♯—do♯'*)	„	*fa♯—fa♯'*	(*fa—fa'*)
frigio	„	*sol*	„	*sol'*	(*sol♯—sol♯'*)	„	*do♯—do♯'*	(*do—do'*)
ipofrigio	„	*re*	„	*re'*	(*re♯—re♯'*)	„	*sol♯—sol♯'*	(*sol—sol'*)
lidio	„	*la♭*	„	*la♭'*	(*la—la'*)	„	*re—re'*	(*re♭—re♭'*)
ipolidio	„	*mi♭*	„	*mi♭'*	(*mi—mi'*)	„	*la—la'*	(*la♭—la♭'*)
misolidio	„	*si♭*	„	*si♭'*	(*si—si'*)	„	*mi—mi'*	(*mi♭—mi♭'*)
ipomisolidio	„	*fa*	„	*fa'*	(*fa♯—fa♯'*)	„	*Si—si*	(*Si♭—si♭*).

A ciò s'aggiunse ancora l'impiego delle chiavette per la notazione con *b molle* in chiave, cosicchè il tono dorico era possibile sul *re* (*Cantus naturalis*) senza accidenti in chiave, sul *mi* (*mi♭*) con chiavette basse e 1♭ in chiave (*Cantus b mollaris* o *transpositus*), sul *fa* (*fa♯*) con chiavette basse, sul *sol* con 1♭, sul *la* con 1♯, e sul *si* (*si♭*) con chiavette alte, cosicchè in realtà si avevano sette trasposizioni dello stesso tono.

132. Quale fu lo sviluppo ulteriore della notazione istrumentale (notazione d'organo) dei primi tempi del medio evo?

Per lungo tempo non se ne trova più alcuna traccia; ma nel secolo XV la troviamo usata da tutti gli organisti tedeschi, unitamente alle divisioni d'ottava *fa—mi* e *la—sol* (cfr. n. 123) e coi seguenti segni per i valori ritmici:

· che nella versione di note mensurali è equiparata alla *brevis*,

| = *Semibrevis* (𝅝),

= *Minima* (𝅗𝅥),

= *Semiminima* (♩),

= *Fusa* (♪).

Quando parecchi segni uncinati, concorrenti a formare un valore più elevato, si succedevano l'uno all'altro, allora invece degli uncini si usavano sbarre trasversali

Questi segni venivano scritti sopra le lettere indicanti i suoni, od anche sopra il tratto di linea indicante una pausa:

a gf e

È degno di menzione, che le intavolature (e non solo quella d'organo, ma anche quelle di liuto, di cui ci occuperemo fra poco) presentano sempre le stanghette di divisione delle battute, che nella notazione mensurale nòn appaiono che verso il 1600, come una modificazione del *punctum divisionis.* Molto spesso si trovano notazioni in intavolatura d'organo tedesca, nelle quali la voce superiore è posta sopra un rigo di 5 linee e scritta per intiero in note nere della forma della *semibrevis*;

però il valore degli uncini è quello proprio dell' intavolatura, e indicato da noi poco sopra. Queste notazioni, per la loro forma esteriore, rassomigliano molto alla *Proportio hemiolia* della notazione mensurale, ma non hanno nulla da fare con essa. Inoltre tali parti di melodia portano sovente la chiave di *sol* (g), in forma di un doppio g (gg); è strano che essa è accompagnata dalla chiave di *re* (dd), che non fu mai altro che un lusso superfluo, perchè non indicò mai il *semitonium*:

Siccome l' intavolatura tedesca si conservò in uso presso gli organisti fino al secolo XVIII, ed anzi ancora nel secolo XVII era ad essi assai più famigliare della notazione mensurale, così non fa meraviglia che essa abbia esercitato un' influenza manifesta sullo sviluppo ulteriore di quest' ultima, in quantochè andarono acquistando una prevalenza sempre crescente i valori, che davano alla notazione un aspetto analogo all' intavolatura, cioè la semiminima, la croma e la semicroma. Anche le linee trasversali comuni a più note d' ugual valore passarono a poco a poco nella notazione mensurale. Questo processo di assimilazione si compì nel secolo XVII. Le intavolature di liuto concordano nella forma e nell' uso dei segni del valore ritmico coll' intavolatura d' organo tedesca; ma in esse le altezze dei suoni venivano indicate con un sistema affatto diverso, cioè riferendosi alla loro posizione sulla tastatura. Nelle varie regioni e nelle varie epoche furono in uso i più diversi metodi fondati su tale principio. I più noti sono: la cosidetta «intavolatura di liuto italiano», che rappresentava le sei

corde dello strumento con un sistema di 6 linee (di cui la più alta corrispondeva alla corda più bassa), ed esprimeva su ciascuna corda la serie dei suoni, ascendente per semitoni fino all' ottava, mediante i numeri 0 (corda vuota) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X $\dot{X}$ $\ddot{X}$; e l' intavolatura di liuto «francese», analoga alla precedente, però solo con cinque linee, di cui la più alta corrispondeva alla corda più alta; in essa invece dei numeri si faceva uso delle lettere a b c d, ecc. Assai meno pratico era il sistema dell' intavolatura di liuto «tedesca», che in origine fu ideata per 5 sole corde, come la francese; le 5 corde vuote erano indicate con 1 2 3 4 5 (la più alta col 5), e un alfabeto disposto trasversalmente sopra le corde, in serie procedenti per semitoni da un tasto all' altro, indicava le note della tastatura:

5	e	k	p	v	9	$\bar{e}$		la^1	si$\flat^1$	si^1	do^1	do$\sharp^1$, ecc.	
4	d	i	o	t	e	$\bar{d}$		mi^1	fa^1	fa$\sharp^1$	sol^1	sol$\sharp^1$	la^1
3	c	h	u	s	Z	$\bar{c}$	=	si	do^1	do$\sharp^1$	re^1	re$\sharp^1$	mi^1
2	b	g	m	r	y	$\bar{b}$	ecc.	sol	sol$\sharp$	la	si$\flat$	si	do^1
1	a	f	l	q	x	$\bar{a}$	$\bar{f}$	re	re$\sharp$	mi	fa	fa$\sharp$	sol

cosicchè deve essere stato molto faticoso e difficile decifrarla, anche perchè non offriva nessun appiglio mnemonico, all' infuori della circostanza, che ciascuna serie verticale di lettere disposte per ordine alfabetico corrispondeva all' accordatura delle corde vuote trasportata in posizioni successivamente più alte. Per la 6ª corda (più bassa di tutte), che s' aggiunse in seguito allo strumento, si usarono i numeri $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$, ecc., all' italiana, oppure le lettere A B C D, ecc., alla francese, ovvero anche segni che corrispondevano a quelli dei suoni più bassi del precedente schema (I A F L, ecc.). Nel resto il sistema di notazione corrispondeva perfettamente all' intavolatura d' organo tedesca.

Capitolo 7°.

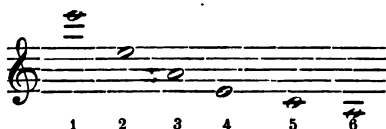
Il sistema musicale moderno.

133. Il mutamento radicale e generale che avvenne nella creazione musicale verso la fine del secolo XVI e segnò l'inizio d'una nuova epoca, quella cioè della musica armonica o della monodia accompagnata, si osserva anche nell'ulteriore sviluppo del sistema musicale e della notazione?

Certamente. Infatti, appunto verso quest'epoca sorge la dottrina dell'accordo, che nel giudicare della correlazione dei suoni parte da un punto di vista affatto nuovo. È vero che già gli antichi Greci conoscevano il concetto della consonanza, cioè del senso di quiete prodotto dal risonare simultaneo di due suoni; quantunque non sia ancora del tutto assodato che gli intervalli consonanti abbiano avuto un'applicazione pratica sotto forma di consonanze nella musica di quei tempi. I Greci davano alle consonanze il nome generico di *sinfonie;* l'ottava (l'unico intervallo preso in considerazione nella polifonia dell'antichità) era poi chiamata *antifonia,* per distinguerla dalle *parafonie,* sotto il qual nome si comprendevano la quarta e la quinta e le loro trasposizioni d'ottava, cioè l'undecima e la duodecima. Le terze e le seste erano da essi considerate come dissonanze (*diafonie*), al pari delle seconde e delle settime. Come abbiamo già visto (n. 114), gli Arabi furono i primi a riconoscere la consonanza delle terze e delle seste. In Occidente il primo tentativo di far cantare più voci diverse simultaneamente si ebbe nel cosidetto *organum* (v. n. 148), che da Hucbald venne trasformato in un movimento a quarte e quinte consecutive e parallele. Col

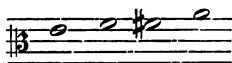
falso-bordone (faux bourdon, v. n. 150) si sostituirono alle quinte parallele le seste e le terze parallele, cioè, secondo il concetto moderno, serie di accordi perfetti di 3 suoni (triadi); questo però si deve considerare solo come un risultato casuale dei tentativi di combinazioni parallele delle voci, e non come un riconoscimento dell' essenza dell' armonia. Infine col *discantus* (n. 149) entrò in campo il principio del *moto contrario* delle voci, che durante secoli fu di grave ostacolo al riconoscimento dei principî della dottrina armonica. Infatti allora si rivolse tutta l' attenzione non più alla combinazione di suoni considerata isolatamente, ma bensì al movimento delle singole voci, e le norme per le combinazioni di suoni che ne risultavano si limitarono a stabilire gli intervalli che queste voci potevano formare tra di loro, senza urtare l' orecchio. Già verso la fine del secolo XIII troviamo vietato l' uso delle ottave e quinte consecutive, come lo è ancora oggidì (anzi anche l' uso di terze maggiori consecutive era allora ritenuto contrario alle regole dello stile); ma malgrado ciò non si scoprì ancora il concetto dell' accordo consonante. Anche quando dalle combinazioni di due voci si passò a quelle di tre e di quattro voci, non troviamo ancora nella tecnologia musicale concetti e nomi per le combinazioni di suoni che ne risultavano; ben presto però l' istinto e la *routine* diedero ad esse un ordinamento analogo a quello che si diede loro più tardi in base a principî esplicitamente riconosciuti. Si era bensì riconosciuta la consonanza della terza, ma assegnandole solo una posizione intermedia, e per così dire subordinata accanto alla sesta, come consonanza imperfetta o accidentale; perciò per lungo tempo tutte le composizioni vennero cominciate e terminate solo con l' ottava (o l' unisono) e la quinta, senza la terza. A quanto pare il primo a scoprire il concetto dell' armonia fu Joseffo Zarlino, celebre contrappuntista e autore teoretico, maestro di cappella della chiesa di San Marco a Venezia. Già Bartolomeo de Ramis (1482) e Ludovico Fogliani (1529), riferendosi alle divisioni

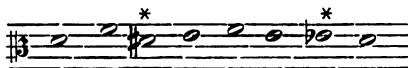
dei tetracordi di Tolomeo, avevano definito la terza maggiore col rapporto numerico 4 : 5, e la terza minore con 5 : 6. Zarlino, accogliendo questa definizione, osservò che tutte le combinazioni consonanti sono comprese nelle due serie di rapporti $1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6$ e 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, e chiamò la prima serie «Divisione armonica», e la seconda «Divisione aritmetica». Supponendo di avere una corda che dia il suono *Do* e prendendo come unità di misura la lunghezza della corda stessa, dalla prima serie risultano i seguenti suoni:

cioè l'accordo maggiore di *Do*; dalla seconda serie derivano invece questi altri suoni (prendendo come unità di misura la lunghezza di una corda che dia il *mi*[3]):

cioè l'accordo minore di *la*. Anzi Zarlino riconobbe e fece osservare che la differenza fra accordo maggiore e accordo minore non sta nella grandezza della terza, ma solo nella posizione reciproca delle due terze che compongono gli accordi stessi. Siccome Zarlino non parla che di queste due armonie, così è probabile ch'egli abbia già riconosciuto che esse costituiscono l'essenza dell'armonia, essenza duplice per sua natura (genere maggiore e genere minore). È certo abbastanza strano, che il riconoscimento così evidente di questo principio, espresso nelle «Istitutioni armoniche» di Zarlino (pubblicate nel 1551), non sia stato subito salutato da tutto

il mondo musicale come una vera rivelazione, come una soluzione definitiva della questione; e tuttavia questa fu forse una delle opere che procacciarono maggior fama a Zarlino. Comunque, è certo che se il riconoscimento di questo fatto non ebbe dapprima alcuna applicazione pratica, si è perchè Zarlino non trasse da esso alcuna conclusione; e neppure i primi seguaci del principio del dualismo armonico (Rameau, Tartini, Hauptmann) riuscirono del tutto a dedurre da questo principio l'essenza generale degli accordi. Solo nel nostro secolo si diede compimento a questo sistema (per opera di A. v. Öttingen, e dell'autore del presente libro).

134. La *musica ficta*, cioè la musica con suoni alterati, non subì dopo il secolo XIII uno sviluppo ulteriore?

Certamente, ma soltanto nel secolo XVI. In quest'epoca tornò in onore nel campo musicale, come in tutti gli altri campi dello scibile, lo studio degli antichi, a cui dobbiamo tanti progressi; si ritornò allora alle determinazioni degli intervalli di Tolomeo. Ma il riconoscimento della consonanza perfetta della terza (basato sulla semplicità del rapporto fra i numeri delle vibrazioni, cioè 4 : 5 per la terza maggiore e 5 : 6 per la terza minore) non fu il solo risultato di questo studio dell'antichità. I compositori tentarono anche di risuscitare gli antichi generi cromatico ed enarmonico, introducendo in gran numero ed armonizzando nelle loro composizioni andamenti melodici come questo:

Naturalmente riuscì più difficile risuscitare il genere enarmonico; ma siccome si era riconosciuto, che suoni come *re*♯ (semitono inferiore di *mi*) e *mi*♭ (semitono superiore di *re*), o come *sol*♯ e *la*♭ non sono perfettamente identici per altezza, così col distinguerli si credette di essere sulle traccie dell'antico genere enarmonico

coi suoi quarti di tono. Naturalmente non si potevano far seguire direttamente l'uno all'altro i suoni «enarmonici», e perciò i compositori si accontentavano di ridurre al minimo possibile il numero dei suoni interposti fra i due enarmonici:

Il primo a introdurre nella musica questi nuovi generi cromatico ed enarmonico fu Nicola Vicentino (1546), a cui seguirono Cipriano de Rore coi suoi «Madrigali cromatici» (1560), Luca Marenzio (1580) e il principe Gesualdo di Venosa (1585). Anche Andrea Gabrieli fece buon viso all'innovazione. È dunque a Venezia, e nell'epoca della maggior fama di Zarlino, che questo nuovo genere cromatico ebbe origine. Naturalmente fu una rottura aperta e brutale col rigido genere diatonico dei toni ecclesiastici: infatti, quantunque la solmisazione avesse già preparato il terreno favorevole alla «musica ficta», tuttavia questa dottrina non ammetteva ancora dei veri passaggi cromatici. Tali andamenti melodici, non casuali ma voluti, costituivano una base armonica complicata, che condusse naturalmente ad una straordinaria ricchezza di armonie, necessaria per appagare le giuste esigenze dell'orecchio. Così, ad es., il principe di Venosa scrive:

Si comprese ben presto che dai sistemi enarmonico e cromatico, presi nella forma che avevano presso i Greci, non si poteva trarre nulla di buono; ma intanto si era preso gusto alle nuove successioni armoniche, e quindi quel ritorno all' antico produsse un risultato utile, in quantochè si cominciò a servirsi senza scrupolo di suoni alterati cromaticamente, ogniqualvolta l' orecchio li giudicava di buon effetto, e non si tenne più alcun conto delle prescrizioni pedantesche della teoria, malgrado le proteste degli autori teoretici, che non volevano assolutamente ammettere simili andamenti melodici, non conformi nè alla teoria antica nè alla dottrina della solmisazione.

Vicentino costruì anche un cembalo (archicembalo), sul quale si poteva eseguire in modo perfetto il tetracordo enarmonico e cromatico, cioè uno strumento che aveva tasti diversi per il *do*♯ e il *re*♭, per il *re*♯ e il *mi*♭, per il *fa*♯ e il *sol*♭, per il *sol*♯ e il *la*♭ e per il *la*♯ e il *si*♭. Zarlino nel 1548 si fece costruire uno strumento analogo, con 19 tasti per ciascuna ottava, che oltre all' avere un numero doppio di tasti neri, aveva anche un tasto nero fra il *mi* e il *fa* e uno fra il *si* e il *do*. Tutti questi tentativi non ebbero alcun sèguito, come non ne avranno i tentativi recentissimi di aumentare il numero dei suoni compresi nell' ambito dell' ottava e usati praticamente (Helmholtz); e la vittoria rimase sempre al sistema temperato di 12 gradi. Già verso il 1500 la tastiera aveva assunto la forma che ha ancora oggidì, e già Pietro Aron (1523) dà istruzioni per l' accordatura temperata (inequabile) dei suoni. Come è noto, il temperamento equabile non fu ideato che verso la fine del secolo XVII (Neidhardt e Werckmeister). Di grandissima importanza per l' ulteriore sviluppo della conoscenza teoretica dei rapporti esistenti fra i suoni fu la scoperta, fatta già da Zarlino, che uno stesso suono ha un valore acustico diverso, secondochè si determina questo valore solo mediante salti di quinta, oppure si ricorre a salti di terza. Zarlino riconobbe la

differenza esistente fra il *re* accordato come terza di *si*♭ (5 : 4) e quello a cui s'arriva mediante salti di quinta (o di quarta) a partire da *si*♭ (si♭—fa—do—sol—re); quest'ultimo è circa $^1/_{10}$ di tono più alto (81 : 64 invece di 80 : 64). Se contrassegniamo tali suoni abbassati o elevati di un comma ($^{81}/_{80}$) con una lineetta collocata sotto il nome del suono ($\underline{\text{mi}}$) o sopra di esso ($\overline{\text{mi}}$), che indica l'abbassamento o l'elevazione di 1 comma, solo per l'accordatura pura degli accordi maggiori e minori della scala fondamentale si richiederebbero già i seguenti valori: do $\underline{\text{mi}}$ sol, do $\overline{\text{mi}}$♭ sol, re $\underline{\text{fa}}$♯ la, $\underline{\text{re}}$ fa $\underline{\text{la}}$, $\underline{\text{mi}}$ $\underline{\underline{\text{sol}}}$♯ $\underline{\text{si}}$, $\underline{\text{mi}}$ sol $\underline{\text{si}}$, fa $\underline{\text{la}}$ do, fa $\overline{\text{la}}$♭ do, sol $\underline{\text{si}}$ re, sol $\overline{\text{si}}$♭ re, $\underline{\text{la}}$ $\underline{\underline{\text{do}}}$♯ $\underline{\text{mi}}$, $\underline{\text{la}}$ do $\underline{\text{mi}}$, $\underline{\text{si}}$ $\underline{\underline{\text{re}}}$♯ $\underline{\text{fa}}$♯, e quindi questa serie di suoni: do $\underline{\underline{\text{do}}}$♯ $\underline{\text{re}}$ re $\underline{\underline{\text{re}}}$♯ $\overline{\text{mi}}$♭ $\underline{\text{mi}}$ fa $\underline{\text{fa}}$♯ sol $\underline{\underline{\text{sol}}}$♯, la♭ la $\underline{\text{la}}$ $\overline{\text{si}}$♭ $\overline{\text{si}}$ do. Se si vuole che ciascun suono della scala fondamentale (si noti che il *re* e il *la* appaiono sotto duplice aspetto) abbia i suoi semitoni superiore e inferiore (sensibile), occorre una serie di 19 suoni diversi: do $\overline{\text{re}}$♭ $\underline{\underline{\text{do}}}$♯ $\underline{\text{re}}$ re $\overline{\text{mi}}$♭ $\underline{\underline{\text{re}}}$♯ $\underline{\text{mi}}$ fa $\overline{\text{sol}}$♭ $\underline{\text{fa}}$♯ sol $\overline{\text{la}}$♭ $\underline{\underline{\text{sol}}}$♯ $\underline{\text{la}}$ la $\underline{\underline{\text{la}}}$♯ $\overline{\text{si}}$♭ $\underline{\text{si}}$ do. Questa era probabilmente l'accordatura del cembalo a 19 gradi di Zarlino. Nel fatto, il nostro sistema musicale moderno, cioè la determinazione teoretica dei rapporti d'altezza dei suoni nell'ambito della scala come nell'ambito delle armonie, venne esposto definitivamente nelle sue linee fondamentali da Zarlino. Il tentativo di imporre anche alla pratica musicale le sottili distinzioni che solo la riflessione sa fare (allorchè, ad es., considera un suono come terza ovvero come quinta di un altro) era certo scusabile in coloro che primi fecero tali scoperte sulla natura dei suoni; ma la pratica rinunciò bentosto alla soluzione di questo problema, che le appariva impossibile, e d'allora in poi solo la teoria si attenne immutabilmente al nuovo modo di vedere.

135. La dottrina della composizione dei tempi

posteriori si occupò anch'essa di queste sottigliezze di distinzioni fra i suoni?

No. L'illusione di poter risuscitare le meraviglie d'effetto della musica greca svanì ben presto, allorchè coi tentativi fatti a tale scopo si trovarono nuove vie e nuove forme musicali. Tutta l'attenzione si rivolse allora alla pratica, alla creazione fresca e serena nel nuovo stile, e per lungo tempo la teoria tacque, affatto dimenticata. Ma per la rappresentazione grafica della composizione si trovò allora un mezzo affatto nuovo e pratico: il cosidetto basso numerato. Propriamente il basso numerato è una sorta d'intavolatura a cifre, e anch'esso, come l'intavolatura di liuto con numeri, ebbe la sua origine in Italia. I compositori dell'epoca aurea degli artifizi contrappuntistici tenevano sempre segrete le loro partiture, affinchè nessuno potesse spiare i loro artifizi tecnici; per cui lo studio di una nuova opera complicata, edita solo in parti separate (e di più senza divisioni delle battute, che avrebbero resa più facile la comprensione), riusciva sommamente difficile. A quanto pare, gli organisti italiani, per evitare errori nell'accompagnare coll'organo il coro durante le prove o durante l'esecuzione pubblica, segnavano con cifre sulla voce di basso gli intervalli di cui si componevano le armonie formate dalle rimanenti voci. Può anche darsi che l'uso già da noi menzionato di far eseguire dal canto solamente la voce di soprano delle composizioni per canto a più voci, mentre le rimanenti voci erano eseguite il meglio possibile su uno strumento atto alla polifonia (organo, cembalo, liuto), abbia condotto a questa specie di intavolatura, naturalmente ancora imperfetta e appena abbozzata. In breve, verso il 1600 la scrittura col basso numerato compare in forma definitiva in opere stampate (per la prima volta in Banchieri, 1595), precisamente nell'epoca in cui sorse il nuovo stile della melodia accompagnata. La coincidenza di queste due innovazioni potrebbe sembrarci miracolosa, se non trovassimo in quelle esecuzioni incomplete, di cui parlammo

sopra, la radice comune da cui ambedue trassero origine. La notazione col basso numerato si dimostrò sopratutto appropriata a quella funzione di *surrogato*, che oggidì è compiuta dalle riduzioni per pianoforte. Ma il basso numerato acquistò una funzione ben più importante, allorchè i compositori cominciarono a scrivere opere per una voce di canto con accompagnamento strumentale. Il basso divenne allora una voce ininterrotta dal principio alla fine della composizione (continuo), che colla sua cifratura rappresentava il contenuto armonico dell'opera. Già nelle prime opere stampate con basso numerato (ad es., nei Concerti sacri [1602] di Ludovico Viadana, che per lungo tempo venne a torto ritenuto inventore della cifratura del basso numerato) noi troviamo nella cifratura le abbreviazioni veramente opportune, che si sono conservate fino ai nostri giorni. Sono le seguenti:

a) La mancanza di ogni cifratura sulla nota del basso significa terza e quinta della medesima, quali risultano dagli accidenti della tonalità;
b) un 6 sulla nota del basso indica oltre alla sesta, che sostituisce la quinta, anche la terza;
c) un 4 esclude la terza, ma sottintende la presenza della quinta;
d) tutti i segni d'alterazione che si rendessero necessari vengono scritti accanto al numero indicante la nota da alterare;
e) i segni d'alterazione non accompagnati da alcuna cifra si riferiscono alla terza.

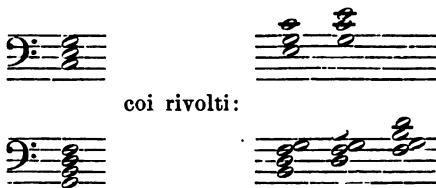
Queste regole non vennero già ideate da una sola mente ingegnosa, ma sono invece il risultato di un processo evolutivo, durato forse parecchi decenni, che escluse a poco a poco tutto ciò che non era necessario (ad es., il $\substack{5\\3}$ sopra il basso, che ricorreva con troppa frequenza). Ma ognuno vede che in queste norme si rivela già un sentimento molto sviluppato della connessione esistente fra i suoni di una stessa armonia. Non si può decidere se questo sentimento si sia svolto

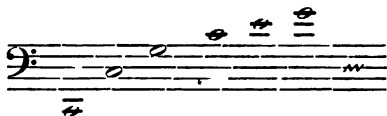
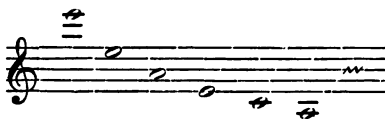
in sèguito alla scoperta del principio armonico, dovuta a Zarlino, o se invece questa scoperta non sia che un sintomo del sorgere e del diffondersi del concetto dell' accordo nel mondo dei musicisti.

Sorse allora un nuovo ramo d' istruzione: l' insegnamento dell' esecuzione corretta di una voce cifrata. Il nuovo stile si diffuse in un baleno in tutta l' Europa; tutti i compositori adottarono il basso cifrato nelle loro opere, e tutti gli organisti e i maestri di cappella (e non più soltanto gli italiani) dovettero acquistare perizia nell' esecuzione del basso numerato. Per indicare i diversi aggruppamenti di note, e per conseguenza le diverse armonie, si creò una terminologia concisa, tratta dalla cifratura: armonia della terza maggiore o della terza minore, accordo di sesta, accordo di quarta e sesta, ecc. Per tal modo si creò la prima dottrina, per quanto primitiva, degli accordi; ma il basso numerato continuò ancora ad essere una cosa puramente pratica, che non aveva nulla di comune colla dottrina della composizione; quest' ultima seguitò a battere la via del contrappunto, nel quale tuttavia si andarono man mano insinuando concetti come quello di triade, ecc. Ma per l' esecutore del basso numerato si trattava sempre solo di toccare dei tasti, di realizzare le indicazioni date dal compositore, e non di produrre alcunchè di proprio. Solo chi tenga presente tale condizione di cose può spiegarsi la meraviglia universale sollevata, in principio del secolo XVIII da Rameau, colla sua esposizione di una vera teoria della composizione fondata sul basso numerato.

136. E qual era il lato veramente nuovo della teoria di Rameau?

Giovanni Filippo Rameau pubblicò nel 1722 il suo *Traité d' harmonie*, che ebbe un successo straordinario, perchè trovò la parola adatta per esprimere una cosa, che da lungo tempo era nella mente di tutti, ma che solo allora apparve in tutta la sua chiarezza: la sua teoria dei rivolti degli accordi fu un vero uovo di Colombo. Propriamente la scoperta, che l' accordo di

6ª sul *mi* ha lo stesso significato armonico della triade sul *do*, non ha nulla di nuovo; anzi il riconoscimento aperto di questo fatto si trova già nell' accenno di Zarlino alle due armonie fondamentali. Ma chi pensava ancora a Zarlino? Il basso numerato aveva fatto dimenticare completamente i suoi tentativi di dare una spiegazione razionale dell' essenza dell' armonia. Anzi si era ancor più di prima lontani dal pensare a tale spiegazione, perchè nel basso numerato era ugualmente legittima qualunque combinazione di suoni sulla nota del basso; e le triadi erano contrassegnate dalla mancanza di cifratura, solo perchè erano le combinazioni usate con maggior frequenza, e non perchè fossero considerate come le combinazioni fondamentali. Ora il caposaldo della dottrina dei rivolti di Rameau, dottrina del resto assai semplice, è questo: tutti gli accordi composti di terze sovrapposte sono accordi fondamentali, da cui si possono derivare tutti gli altri. Si hanno dunque gli accordi fondamentali:

Questa riduzione degli accordi ad un numero limitato di forme fondamentali semplificò notevolmente l' apparato della dottrina armonica. Rameau la enunciò in questi termini: Gli accordi *do mi sol*, *mi sol do* e *sol do mi* hanno lo stesso suono fondamentale (*basse fondamentale*) cioè *do*. I suoni fondamentali vennero da lui indicati con note nere semplici, senza gamba:

Il secondo punto delle teorie di Rameau, che sollevò gran rumore, consisteva nel riferire la consonanza dell'accordo maggiore alla composizione naturale dei suoni. Il suono *Do* dei nostri strumenti musicali, ad un osservatore attento si rivela composto della seguente serie di suoni:

la cui intensità e percettibilità diminuiscono sempre più col crescere dell'altezza; ne viene che una riproduzione simultanea di questi suoni o di una parte di essi produce un effetto analogo a quello di uno fra i suoni che ordinariamente si ritengono come semplici. Questa osservazione non fu, a dir vero, una scoperta di Rameau, perchè già nel 1700 Sauveur l'aveva esposta in forma rigorosamente scientifica; ma Rameau fu il primo a riconoscere l'importanza ch'essa ha per la teoria della musica. Già Zarlino aveva fatto derivare l'accordo maggiore da questa serie di suoni; ma questa volta l'idea tornò in campo con una motivazione affatto differente, e l'accordo maggiore apparve formato dalla natura stessa. Rameau avrebbe riferito volontieri anche l'accordo minore a cause naturali analoghe; ed anzi era già sulla via che l'avrebbe potuto condurre a ciò; infatti egli aveva osservato che in una serie di corde accordate nell'ordine seguente:

tutte le corde vibrano ogniqualvolta si fa risuonare la più alta di esse (*mi*^{3}). Ma sventuratamente il fisico d'Alembert gli insegnò, che queste corde vibranti «per simpatia» si dividono in tante porzioni, che vibrano

separatamente, riproducendo tutte il suono *mi*³; ad es., nella corda *mi*² si formerà un *nodo*, nella corda *la*¹ se ne formeranno due, e via dicendo. Malgrado ciò Rameau in tutti i suoi scritti posteriori al 1737 manifestò costantemente la sua convinzione, che l'accordo minore debba essere riferito ad una serie naturale di suoni inversa di quella che dà origine all'accordo maggiore, e per conseguenza si riconciliò del tutto colla teoria duale di Zarlino, che nel 1722 egli aveva combattuta aspramente nel suo *Traité d'harmonie;* soltanto egli ammise che l'accordo minore non sia così imperiosamente richiesto dalla natura, come l'accordo maggiore. Nel sistema di Rameau esistono ancora alcuni altri punti che hanno fornito salde basi ad una teoria di Helmholtz sul significato armonico degli accordi. Ad esempio, egli considera (non sempre, ma abbastanza spesso — questa parte del suo sistema non è da lui sviluppata completamente) la «triade diminuita» *si re fa* come un accordo di settima, di cui si sia omesso il suono fondamentale, cosicchè il *son fondamental* dell'accordo *si re fa* sarebbe il *sol*, che non compare affatto nell'accordo stesso; inoltre egli considera (non sempre, ma abbastanza spesso) l'accordo *fa la do re* non come un rivolto di *re fa la do*, ma come l'accordo maggiore di *fa* a cui si sia aggiunto un *re* (*sixte ajoutée*), cosicchè il suono fondamentale non è *re*, ma *fa*; anzi l'accordo *si re fa la* in *La* minore è da lui considerato come l'accordo minore di *re*, a cui si sia aggiunta *verso il basso* una terza. Ma il suo merito principale è di avere riconosciuto e stabilito chiaramente il significato delle tre armonie: tonica, sottodominante (con sesta) e dominante (con settima), come contenuto essenziale di ogni movimento armonico. Disgraziatamente i suoi contemporanei, ad eccezione di J. Fr. Daube (Basso numerato in tre accordi, 1756), che tuttavia non acquistò una notorietà sufficiente, non compresero le conseguenze importantissime della sua dottrina, e solo l'autore del presente libro ha completato la teoria di Rameau, partendo dai

principii esposti da questo autore («Armonia semplificata», 1893).

137. Non si è anche tentato di far derivare la consonanza minore da un fenomeno acustico ben determinato?

Giuseppe Tartini, oltre ad essere un rinomato *virtuoso* di violino e un eccellente compositore, era anche un teorico musicale tutt'altro che mediocre. Verso il 1714 egli scoprì (come ci narra egli stesso) il fenomeno dei suoni di combinazione e lo applicò dapprima alla correzione della purezza degli intervalli nelle esecuzioni sul violino, ma più tardi riconobbe anche l'importanza ch'esso aveva per la teoria del *minore.* Egli lo collocò accanto al fenomeno degli armonici superiori, anzi considerò questi due fenomeni come un fenomeno unico, non ancora noto che superficialmente; secondo lui, alla serie armonica superiore corrisponde, al disotto della fondamentale del suono, una serie armonica inferiore, che diventa percettibile nei punti di coincidenza delle serie armoniche inferiori di due suoni prodotti simultaneamente; ad es., nella produzione simultanea dei due suoni *sol*^{1} e *mi*^{2}:

si percepisce il *do*, che è il primo suono comune alle due serie armoniche inferiori di *sol*^{1} e *mi*^{2}. Del resto egli si attiene in tutto a Zarlino: la spiegazione del *minore* data da quest'ultimo viene da lui spesso ripetuta quasi alla lettera, benchè con maggiore energia e con qualche amplificazione. Egli nega che l'accordo minore si ottenga mediante l'alterazione della terza dell'accordo maggiore, e che perciò sia un accordo «imperfetto e mancante»: invece, secondo lui, la terza dell'accordo

minore non differirebbe da quella dell' accordo maggiore soltanto per la posizione (cioè per essere nella parte inferiore della triade, invece che nella parte superiore), ma sarebbe sostanzialmente una terza di natura affatto diversa (perchè nell' accordo minore di *La* la terza *do mi* va interpretata come risultante dall' aggiunta della terza inferiore [*do*] al *mi*). La teoria dei suoni concomitanti ebbe del resto alcune altre interpretazioni. Dapprima (nel «Trattato di musica» 1754) Tartini diede tutti i suoni di combinazione un' ottava più alti, il che gli impedì di riuscire perfettamente nella sua contrapposizione delle due serie armoniche; ma questo errore venne in seguito corretto da lui stesso in un altro scritto («De' principii dell' armonia», 1767). In Germania i suoni di combinazione vennero scoperti da G. Andr. Sorge (nell' «Introduzione allo studio della composizione musicale», 1740), indipendentemente dalla scoperta di Tartini. Gli acustici, compreso H. Helmholtz («La dottrina delle sensazioni acustiche», 1863) fanno derivare i suoni di combinazione dalla serie armonica superiore, e dicono: il suono di combinazione corrisponde alla differenza fra i numeri relativi di vibrazioni dei due suoni prodotti simultaneamente, ad es., $sol^1 : mi^2 = 3:5$, differenza 2 ($= do^1$); essi non ammettono che si percepisca sempre come suono di combinazione quel suono, nella cui serie armonica superiore l' intervallo può essere inserito coi minimi numeri d' ordine, quindi $1 = do$. Il numero dei suoni di combinazione distintamente percettibili non si limita ad uno (che sarebbe sempre il suono 1); al contrario, oltre a questo si possono anche udire, ora più forti, ora più deboli, alcuni suoni di combinazione degli armonici superiori. A. v. Öttingen, basandosi sulla teoria di Helmholtz, si è ancora sforzato di rendere più completa la spiegazione dell' armonia *minore* («Sistema armonico in sviluppo duale», 1866). Helmholtz, oltre ad attribuire i suoni di combinazione ai «suoni per differenza», invece che agli armonici inferiori comuni, ha contrapposto ad essi i «suoni per somma-

zione », che corrispondono alla somma dei numeri relativi di vibrazioni dei due suoni, ad es., $sol^1 + mi^2 = 3 + 5 = 8$, cioè do^3. Ma A. v. Öttingen osserva giustamente, che il suono che si percepisce più distintamente al disopra dei suoni fondamentali è il primo armonico superiore comune ad essi, ad es., $3.5 = 15$, cioè per $sol^1 : mi^2$ il suono si^3 (chiamato da A. v. Öttingen « armonico superiore fonico »). Per tal modo i due fenomeni si integrano mirabilmente l'un l'altro: il fenomeno degli armonici inferiori, che spiega la consonanza minore, dà luogo al suono fondamentale della serie armonica superiore, alla quale l'intervallo appartiene; e il fenomeno degli armonici superiori, che spiega la consonanza maggiore, dà luogo al suono più alto della serie armonica inferiore, alla quale l'intervallo appartiene:

L'autore del presente libro ha dimostrato che ogni suono racchiude in sè le condizioni necessarie alla produzione di tutti i suoni armonici inferiori, cioè i numeri di vibrazioni corrispondenti ai suoni stessi; e questa dimostrazione basterebbe da sola a dissipare tutti i dubbi che ancora si avessero sulla natura della consonanza minore. Rinforzando tutte le vibrazioni di numero pari di un dato suono, ad. es., del do^1, senza dubbio si renderebbe distintamente percettibile insieme al do^1 il *do*; ora un tale rinforzo avviene realmente per l'armonico inferiore comune di due suoni prodotti separatamente. Dunque oramai anche l'armonia minore ha effettivamente trovato la sua spiegazione nella natura dei suoni, analogamente all'armonia maggiore. Ma in questi ultimi tempi Carlo Stumpf (« Psicologia dei suoni », 1883-92), ha espresso la nuova massima che la spiega-

zione della consonanza debba essere cercata non nei fenomeni acustici, ma in leggi più generali (fusione dei suoni), di cui i fenomeni stessi non sono che casi singoli.

138. Quando sorsero le tonalità moderne, cioè la scala maggiore e la scala minore, e quando presero il posto dei toni ecclesiastici?

All' incirca verso la stessa epoca, in cui in Italia sorse il concetto dell' armonia (Zarlino, 1558), un musicista svizzero, di grande erudizione, Enrico Loris di Glarus (Henricus Loritus Glareanus), sostenne che il numero dei toni ecclesiastici doveva essere elevato da 8 a 12. I due nuovi toni ecclesiastici voluti dal Glareano sono il ionico (il cui nome lo ricollega alla scala di trasposizione iastica dei Greci):

e l' eolico (il cui nome lo ricollega parimenti ad una delle più recenti scale di trasposizione dei Greci):

autentico

mi fa sol la si do′ re′ mi′ fa′ sol′ la′, ovvero trasposto re—re′ (La—la) col si♭.

plagale

La necessità di stabilire queste due nuove scale era d' altra parte diventata evidente: infatti, specialmente nei canti a quattro voci di fattura prettamente popolare, di cui si ebbe dappertutto una vera fioritura primaverile verso il 1500, nelle fresche «canzonette tedesche», nei «*Reutterliedlein*», nelle canzoni francesi ed italiane e nelle ancor più semplici «frottole e villanelle», noi troviamo armonizzazioni che non si accordano

con nessuno degli antichi toni ecclesiastici. L'istinto armonico fece trovare subito ciò che la teoria conobbe solo in epoche molto posteriori (a rigore di termini solo nel nostro secolo), cioè che un effetto di conclusione piena ed efficace, anzi più in generale una composizione armonica chiara e determinata, è solo possibile entro una cerchia d'armonie che comprenda un accordo principale (quello che oggidì è chiamato «tonica»), un suo affine dalla parte degli armonici superiori (una «dominante») e un suo affine dalla parte degli armonici inferiori (una «sottodominante»). Come già sappiamo, nessun concetto armonico si associava all'idea originaria delle specie d'ottave, da cui si svilupparono poi i toni ecclesiastici; è certo per lo meno che nessun Greco ebbe mai l'idea di considerare come armonia principale un accordo risultante dalla sovrapposizione di una terza e di una quinta all'*hypate meson.* Non dimentichiamo che gli antichi scorgevano invece la tonica nella *mese*, cosicchè era propriamente la specie dorica:

mi fa sol la si do re mi

quella che stabiliva come centro un accordo di *la* minore (quantunque non vi fosse mai coscientemente inserita la terza *do*), ai lati del quale si aggruppavano come dominanti un accordo di *mi* minore e un accordo di *re* minore:

Tonica

re (fa) la (do) mi (sol) si

sottodominante dominante.

Questo ci fa comprendere perchè la tonalità dorica sembrava ai Greci la migliore di tutte. In origine i toni ecclesiastici furono certamente concepiti allo stesso modo. Ricorderemo soltanto, che i più antichi toni ecclesiastici bizantini avevano ancora una struttura di

questo genere: infatti i plagali erano collocati una quinta più in basso dei *κύριοι*. Ma il nuovo ordinamento dei toni ecclesiastici (almeno dopo il secolo VIII) colloca i plagali una quarta al disotto degli autentici, cioè considera come suoni fondamentali i suoni estremi degli autentici, e come armonia tonica la quinta:

dorio: re (fa) la, frigio: mi (sol) si,

lidio: fa (la) do, misolidio: sol (si) re.

Allorchè sorse la polifonia, e naturalmente si fu condotti ad armonizzare le tonalità in questo senso, le difficoltà e gli inconvenienti si moltiplicarono a dismisura. In nessuno dei toni ecclesiastici era possibile una forma di chiusa piena e soddisfacente, senza ricorrere alla *musica ficta*, cioè senza trasgredire le regole della diatonica severa; infatti, nessuno dei toni ecclesiastici presenta l'accordo tonico fiancheggiato da due dominanti, e invece l'accordo tonico si trova in una posizione che gli dovrebbe dare il significato di dominante:

dorico: re fa la do mi sol si,
sottodom.?

frigio: re fa la do mi sol si
dominante?

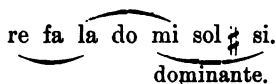
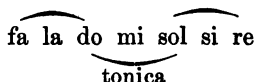
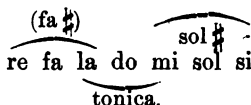
lidio: fa la do mi sol si re
sottodom.?

misolidio: fa la do mi sol si re
dominante?

Il risultato inevitabile di tale situazione fu un compromesso fra il rispetto alla purezza delle scale tradizionali e l'orecchio, che esigeva imperiosamente una più razionale distribuzione di effetti, ed una più efficace forma di chiusa; per cui nel corso delle composizioni si cercava di mettere in rilievo il significato di dominante dell'armonia basata sul suono finale, mentre nelle chiuse si creava alla stessa armonia il significato di tonica, cioè le si dava efficacia conclusiva, mediante l'introduzione di suoni elevati o abbassati. Le licenze concesse per le clausole finali furono perciò le seguenti:

a) per il tono dorico la sostituzione del *si*♭ al *si*, e del *do*♯ al *do*;
b) per il tono lidio la sostituzione del *si*♭ al *si*;
c) per il misolidio la sostituzione del *fa*♯ al *fa*.

Ne risultarono naturalmente sistemi affatto diversi dai sopradetti:

dorico	nella clausola finale:	sol si♭ re fa la do♯ mi, tonica
lidio	„ „ „	si♭ re fa la do mi sol, tonica
misolidio	„ „ „	do mi sol si♭ re fa♯ la, tonica.

Per il tono frigio (che per l'estensione corrispondeva appunto alla più apprezzata di tutte le specie d'ottave dei Greci, cioè alla specie dorica) non si seppe naturalmente trovare alcuna modificazione analoga alle sopradette; nella formola di chiusa *fa mi*, colla quale terminava la massima parte delle melodie frigie, non poteva essere ammesso l'uso del *fa*♯, e l'introduzione del *re*♯ accanto al *fa* a quei tempi era ancora addirittura

inconcepibile. Ci si accontentò perciò di avere per la tonalità frigia una specie di cadenza imperfetta, trasformando l'accordo di chiusa in un accordo maggiore (*mi sol*♯ *si*); ma anche così si creò un sistema affatto diverso:

re fa la do mi sol♯ si.
dominante.

Da quanto abbiamo detto risulta abbastanza evidente, che la proposta del Glareano, di ammettere l'uso di due nuovi toni ecclesiastici, nei quali l'aggruppamento delle armonie fosse già tale, quale si rendeva necessario nelle chiuse per i toni ecclesiastici antichi, segnò l'istante della liberazione:

fa la do mi sol si re
tonica

e, ammettendo nelle chiuse il *subsemitonium modi* (cioè la sensibile), e nei passi ascendenti anche l'elevazione del 6° grado:

(fa♯) sol♯
re fa la do mi sol si
tonica.

Con ciò la teoria del sistema musicale si trovò di bel nuovo d'accordo colla pratica. Quantunque i nuovi toni ecclesiastici siano stati ancora per molto tempo considerati tutto al più come leciti al pari degli antichi, tuttavia non passò gran tempo che i rapporti s'invertirono, cioè i toni antichi passarono per così dire in seconda linea, e i compositori andarono man mano abbandonando l'uso di essi, finchè Mattheson li seppellì definitivamente in un fascio colla solmisazione («.... la

elevato dagli accidenti in chiave. Contemporaneamente alla solmisazione ed ai toni ecclesiastici scomparvero anche gli ultimi resti delle antiche indicazioni mensurali; l'indicazione della *mensura* perfetta viene del tutto omessa, e la valutazione ternaria di una nota viene indicata col punto accanto alla nota stessa, che già fin dal XVI secolo aveva cominciato ad entrare in uso per l'indicazione della *mensura* imperfetta, con significato analogo all'attuale, e sotto il nome di *punctum additionis* — da non confondere col *punctum divisionis*, che serviva solo a segnare un limite, e che nel secolo XV si trasformò nella stanghetta attuale, dapprima solo in partiture (in queste anzi già molto prima) e in intavolature, ma dopo il 1600 anche nella notazione mensurale. Anche il *color* (hemiolia) divenne assolutamente inutile, e Mattheson scrisse l'elogio funebre anche alle ultime legature (due semibrevi). I segni della misura subirono anch'essi un processo di rinnovamento, che li trasformò negli attuali. Già Sebald Heyden (1537) nella sua *Ars canendi* scrive, che nella *Prolatio minor*, cioè nella battuta di tempo ordinario, la *semibrevis* rappresenta il valore di una battuta, mentre la *minima* , la *semiminima* , la *fusa* , e la *semifusa* sono rispettivamente uguali ad $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ della battuta; in Germania, quando scomparvero affatto le valutazioni ternarie dei valori delle note, queste determinazioni dei valori (*ganze* = intera, *halbe* = mezza, *viertel* = quarto, *achtel* = ottavo, *sechzehntel* = sedicesimo) furono universalmente adottate come nomi delle note, e gli antichi nomi mensurali andarono scomparendo a poco a poco. Si formarono allora man mano dei nuovi segni della misura, che indicavano semplicemente il numero dei valori (espressi in numeri) contenuti nella battuta. L'anello di congiunzione fra il vecchio e il nuovo sistema fu probabilmente la misura $\frac{3}{2}$ col suo duplice significato, quello antico della *proportio sesquialtera* e quello nuovo della

riunione di tre minime ($^1/_2$); anche la misura $\frac{6}{4}$ entrò dapprima in uso come «proporzione», inquantochè in essa 6 semiminime dovevano avere lo stesso valore di 4 semiminime normali. Ma verso il 1700 entra in uso anche la misura $^3/_4$, questa volta nel vero senso moderno. L'aumentazione e la diminuzione si eran rese anch'esse inutili, dopo il diffondersi dell'uso delle indicazioni di tempo: *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, adottate dapprima in Italia verso il 1600; a queste si aggiunsero numerose altre indicazioni ausiliarie, e forme diminutive ed aumentative, che si sono conservate fino ai nostri giorni.

Fine della I^a Parte.

Libro III°.

Storia delle forme musicali.

Capitolo 8°.

Pratica musicale nell'antichità.

139. Che cosa si sa intorno alla pratica musicale ed alle forme musicali degli antichi Egizi ed Assiri?

Finora non si sono rinvenute notazioni di musica egiziana antica, cosicchè dobbiamo limitarci a trarre conclusioni dalle figure di quei tempi e dalle notizie date in proposito dagli scrittori greci, notizie che naturalmente datano da epoche posteriori. A quanto sembra, la musica serviva allora sopratutto per dare maggiore solennità al culto: le processioni solenni lungo i viali delle sfingi e delle statue di Osiride, fino al «*Sancta Sanctorum*» del tempio, erano precedute da cantori e suonatori; nelle esequie solenni, i cantori enumeravano le gesta ed i meriti del defunto, con accompagnamento di musica e di danze pantomimiche: la musica infine serviva pure ad accrescere la pompa delle processioni guerresche, delle feste d'incoronazione, dei conviti. La musica si trova però sempre associata alla poesia ed alla danza, e, a quanto sembra, la supposizione, che questi popoli abbiano avuto una musica istrumentale indi-

pendente, non ha alcun fondamento. Per contro pare che anche in Egitto la canzone popolare, il canto schiettamente lirico, siano esistiti anche nelle epoche più antiche: si cantavano arie semplici durante il lavoro, trebbiando il grano, remando, andando ad attingere acqua, si salutava il risveglio della natura e si piangeva la morte dei fiori. Erodoto narra di avere udito in Egitto il cosidetto canto di Maneros, noto anche in Grecia sotto il nome di «lamento di Linos», in cui si parla di un giovane morto sul fiore degli anni. Sembra però che anche lo sviluppo della musica sia stato inceppato dal rigido conservatorismo proprio del popolo Egiziano: anche in questo campo le cose consacrate dalla loro grande antichità erano da tutti considerate come intangibili, cosicchè nelle forme musicali non potè effettuarsi un libero processo evolutivo. Presso gli Assiri ed i Babilonesi la musica, a quanto pare, era più che altro un articolo di lusso nei banchetti e nelle feste ed aveva un carattere più sensuale, per cui era tenuta in minor considerazione, e non era occupazione da sacerdoti o da re, ma solo da schiavi salariati.

140. Lo sviluppo della pratica musicale dei Chinesi corrisponde al loro evoluto sistema musicale ed alla molteplicità e varietà dei loro strumenti, che in parte sono di costruzione così perfetta?

Non si può affermarlo. La musica più recente dei Chinesi, quando è eseguita da un insieme di strumenti, appare agli Occidentali confusa e senza senso. Il canto isolato non manca di grazia melodica e di razionalità ritmica, ma spesso è barocco e fuor di carattere. Le antiche melodie sacre del tempio, che sono state conservate fedelmente fin dalle epoche più antiche, si svolgono nell' àmbito della scala di cinque gradi e sono piene di nobiltà: così il canto che viene eseguito ogni anno in presenza dell' imperatore in occasione della festa dei morti (solennità in onore degli antenati). Ma anche molte antiche melodie profane hanno la stessa impronta

arcaica, mentre altre, come ad es., i canti marinareschi, non evitano il salto di semitono. A quanto pare, la misura pari è l'unica famigliare ai Chinesi.

141. La musica degli Indiani s'avvicina più della chinese alla musica occidentale?

Sembra di sì. Almeno i saggi di canti religiosi e profani, pubblicati da compilatori, rivelano un senso molto profondo della tonalità, e ad una maggiore regolarità ritmica accoppiano una maggior vivezza di forma. A quanto sembra, presso gli Indiani predomina la misura ternaria. La musica indiana in confronto della chinese appare più spontanea, e ispirata da un sentimento più caldo e passionale. L'associazione della musica colla danza esercita un'influenza benefica sullo sviluppo della ritmica. Ma neppure riguardo agli Indiani si ha notizia dell'esistenza di una musica istrumentale indipendente; qui, come presso tutti gli altri popoli civili dell'antichità, e presso i popoli selvaggi attuali, vediamo ripetersi lo stesso fenomeno della costante associazione delle tre arti del ritmo, in quest'ordine: danza, musica, poesia.

142. Che cosa si sa intorno alle forme musicali della musica ebraica?

Nulla di preciso. Forse alla particolarità di esprimere gli stessi pensieri due volte con parole diverse, che si osserva nella poesia ebraica, destinata all'associazione colla musica (ad es., nei salmi), corrispondeva un analogo parallelismo nella struttura melodica. Non si conoscono melodie, che si possano con certezza assoluta considerare come ebraiche, giacchè i canti del tempio sono assolutamente diversi nelle diverse regioni del mondo; bisogna dunque ammettere che nell'antica tradizione si siano insinuati molti elementi estranei, presi da altri popoli. Non è lontana dal vero l'opinione che nel canto gregoriano, e specialmente nelle melodie dell'*Alleluja*, si conservino forse i resti più autentici dell'antica musica ebraica. Ma neppure dal canto gregoriano si possono trarre conclusioni positive, perchè in esso la

ritmica originaria ha subìto profonde modificazioni. Clemente di Alessandria dice che i canti ebraici erano spondaici e nella tonalità dorica, cioè erano gravi ed a movimento moderato. Ma a tale asserzione contraddicono altre testimonianze, che fanno menzione delle grida di gioia e di giubilo nei canti di lode all'Altissimo. Anche per gli Ebrei il suono è inseparabile dalla parola, cioè la loro musica è musica per canto, e ad essa si associa volontieri la danza. Così Miriam, nell'intuonare il suo canto trionfale, prende il timballo, che è l'antichissimo strumento d'accompagnamento della danza, già noto agli Egizi.

143. Presso i Greci, che sono il popolo classico della perfezione della forma, si sarà certo sviluppata una dottrina sistematica della forma, che stabiliva forme determinate di composizione?

Sì, ma naturalmente non bisogna credere di trovare qui le forme della musica moderna; anche presso i Greci la musica era assolutamente legata alla poesia, e lo rimase anche quando venne in onore la musica istrumentale pura, sotto forma di citaristica e di auletica, perchè le melodie eseguite solo istrumentalmente erano modellate su quelle inventate basandosi su una poesia. Ma ciò che eleva la musica dei Greci molto al disopra di quella degli altri popoli è il fatto, che essa ci appare qui per la prima volta come arte libera. Essa non è solo al servizio della religione, come presso gli Egizi, e neppure serve soltanto ad accrescere la pompa ed il lusso, come a Babilonia e a Ninive, ma appare come la più elevata manifestazione dello spirito umano, generata dal divino impulso creatore, ed è scopo a sè stessa. Nelle epoche più antiche però anche in Grecia la musica ci si presenta associata alla parola del poeta, sotto forma di inni in onore di Dio, e in glorificazione degli eroi della patria. Gli *aedi* dell'epoca della guerra troiana (secolo XII avanti Cristo) cantavano, quasi a modo di recitativo ed accompagnandosi con strumenti a corde

(*phorminx*) simili all'arpa, la gloria degli Dei e degli eroi, e in modo analogo i rapsodi recitavano, in epoche posteriori, frammenti dell'*Iliade* o dell'*Odissea*: dato l'andamento uniforme del metro e la mancanza di strofe, si richiedeva per tali recitativi una melodia corrispondente al verso isolato (esametro), che subiva piccole modificazioni, conformemente al numero di sillabe ed agli accenti delle parole di ciascun verso, ma in sostanza rimaneva sempre la stessa. I cantori più famosi di tali epoche remote sono Orfeo, Amfione, Tamiri (l'inventore del canto del metro epico), personaggi affatto mitici, Crisotemide (il primo citaredo, che cantò il *nomos* pitico ad Apollo), Pieros, Filammone, Demodoco (che cantò la distruzione di Troia e le nozze di Afrodite e di Efesto) e Femios, che celebrò il ritorno dei Greci da Troia sotto il comando di Agamemnone. Antichissimi sono pure il canto di Linos, che veniva intonato all'epoca della vendemmia, e lamentava la morte di Linos, fanciullo d'origine divina, sbranato da cani arrabbiati, il *Jalemos* e il *Threnos* (lamento funebre), il giubilante *peana* (canto trionfale), l'*imeneo* (canto nuziale) e il *komos* (canto chiassoso della fine dei conviti). Anche in quelle epoche preistoriche i cantori erano tenuti in gran considerazione: a quanto sembra, l'arte si ereditava di padre in figlio, cosicchè v'erano famiglie di cantori e di musici. Tuttavia anche Achille, ad esempio, sapeva suonare gli strumenti a corda. Anche i Greci avevano la canzone popolare, cioè cantavano durante il lavoro per eccitarsi, o dopo il lavoro per ricrearsi; il pastore cantava o suonava il flauto, per scacciare il tedio della solitudine, la madre cantava al bambino la *ninna-nanna*, i mendicanti cantavano canzoni di supplica, e via dicendo. Non fa bisogno di dire che il testo di queste canzoni popolari aveva una struttura semplicissima, e così pure la musica. Un impulso verso uno sviluppo artisticó più elevato si manifestò nella musica greca dopo la migrazione dorica (circa 1000 anni avanti Cristo), specialmente nello Stato spartano fondato dai Dori. I

primi musici, dei cui meriti abbiamo notizia, sono il flautista Ulympos, che veniva dalla Misia, e il citarista Terpandro, di Lesbo. Il primo è noto come inventore del genere musicale enarmonico, benchè solo mediatamente (cfr. n. 116), e come fondatore dell' auletica in Grecia; il secondo preferì la *kitara* e fece scuola ancor più di Ulympos; sembra inoltre che egli sia stato il primo a dare sette corde alla *kitara*. Nel 676 egli fu il primo vincitore nelle gare musicali di Apollon Karneios; e deve anche aver vinto quattro volte nei giuochi pitici di Delfo, che però allora non si facevano ancora regolarmente. Noi sappiamo che Terpandro e Clonas (di poco posteriore al primo ed oriundo di Tegea o di Beozia) componevano arie (*nomoi*), che ricevettero nomi determinati; i *nomoi* citarodici di Terpandro erano il *nomos Boiotios*, *Aiolios*, *Trochaios*, *Oxys*, *Kepion*, *Tetraoidios*, e quello specificamente denominato *Terpandrico;* i *nomoi* aulodici di Klonas e di Polimnesto di Colifonia, vissuto in un' epoca alquanto posteriore, sono: il *nomos apothetos*, l' *Elegos*, il *Komarchios*, il *Schoinion*, il *Kapion*, l' *Epikedios* e il *Trimeres*. Si narra che Terpandro abbia collegato melodie ditirambiche con versi epici. Anche ad Ulympos vengono già attribuiti alcuni *nomoi* (*Polykephalos*, *Hermetrios*). Nuove arie furono create da Archiloco, che visse dopo Terpandro, e che in sostituzione dei *metra* dattilici (esametri), di cui si faceva prima uso esclusivo, introdusse nell' uso ritmi giambici, più popolari. Anche Taleta di Gortyn a Creta (vissuto verso il 700), discepolo di Ulympos, appartiene a quest' antichissima età aurea spartana della musica; è il primo compositore di danze in armi (*gimnopedie*, *pirriche*, *hyporchemata*), e nobilitò il *peana*. Alkman, che visse parimenti in Sparta verso il 660, fu uno dei principali fattori dello sviluppo del metro lirico (*partenie*, canzoni amorose, ecc.). Alla lirica corale diede impulso Stesicoro di Metauro nell' Italia inferiore, che propriamente si chiamava Tisias (il suo soprannome significava «fondatore del coro») e fu il primo a dare all' inno corale la

struttura che in seguito diventò normale, mediante l'uso della forma trimembre: *strophe* — *antistrophe* — *epode* (corrispondente alle due «*Stollen*» e all'«*Abgesang*» della lirica medio-alto-tedesca). Non Sparta, ma Corinto fu il campo dell'attività artistica di Arione (600 circa), legato in amicizia col tiranno Periandro; egli fu il creatore del ditirambo corale artistico, da cui più tardi si sviluppò la tragedia (il coro si muoveva in circolo intorno all'altare di Dioniso, e si chiamava perciò *κύκλιος χόρος*, «coro circolare». I canti erano composti di *strophe* e *antistrophe*, senza *epode* (v. sopra): prima di Arione essi erano selvaggi, orgiastici e disordinati, e perciò non conformi a regole d'arte. La riforma dei ditirambi, iniziata da Arione, fu continuata in seguito da Lasos di Hermione (500 circa), Simonide di Keos, Pindaro ed altri; ma dopo Melannippide di Melos (verso il 400) ritornò in uso la più sfrenata licenza ritmica, specialmente in Filosseno, Kinesias, Phrynis di Mitilene e Timoteo di Mileto (morto nel 357), per opera dei quali il ditirambo cadde nelle mani dei «virtuosi» solisti. Già Arione aveva introdotto l'uso della truccatura. Frattanto l'usanza dei giuochi pitici a Delfo era diventata regolare e stabile, cosicchè si ebbe un nuovo centro di gare musicali (i giuochi pitici si fecero una volta ogni cinque anni, a cominciare dal 586). Già in questi primi giuochi pitici Sakadas di Argo ottenne, che l'esecuzione *a solo* sul flauto (*psile aulesis*) fosse considerata come uguale per importanza all'esecuzione sulla cetra; Sakadas è anche rinomato come compositore di elegie, forma d'arte questa già coltivata nel periodo della fioritura artistica spartana, specialmente da Tirteo di Mileto. L'elegia era in origine un canto funebre con accompagnamento di flauto, ma dopo Callino, Asio, Mimnermo e Tirteo acquistò un carattere prevalentemente politico: come è noto, l'elegia consta di una serie ininterrotta di esametri e pentametri alternati. Nel frattempo Pitagora (nato nel 680) aveva dato un indirizzo scientifico alla teoria musicale, ed è molto proba-

bile che la trattazione teoretica della natura delle note e dei rapporti fra i suoni abbia notevolmente accelerato il processo di integrazione del sistema musicale, e quindi il moltiplicarsi delle forme nella pratica musicale. La lirica greca raggiunse la sua massima fioritura con Alceo di Mitilene (verso il 612), Saffo (vissuta fra il 628 e il 568 a Mitilene), Anacreonte di Teos, che dal 540 al 522 visse alla corte di Policrate a Samo (e più tardi ad Atene e ad Abdera), Myrtis, la maestra di Corinna, Corinna di Tanagra in Beozia (verso il 509), maestra di Pindaro, ed infine Pindaro, nato nel 522 a Kynoskephalé presso Tebe, morto nel 442, il più gran lirico della Grecia. Pindaro compose canti di ogni genere, *ditirambi*, *peani*, *epinicie* (canti trionfali in onore dei vincitori dei giuochi olimpici, pitici, istmici e nemeici, di cui un gran numero si è conservato fino a noi), *partenie*, *iporchemi*, *scolii* (bacchiche aventi forma d'arte), ecc. Straordinaria era la considerazione in cui egli era tenuto; egli godeva dell' amicizia di parecchi sovrani, fra cui Terone di Agrigento, Hierone di Siracusa, Aminta di Macedonia, ecc.; in Delfo, per ordine della Pitia, gli venne conferito il massimo degli onori, quello cioè di essere invitato regolarmente a prender parte alle *teoxenie* (banchetti degli Dei), ed Atene, per onorarlo, lo elesse suo «ospite pubblico» (*proxenos*). Circa 200 anni dopo, Alessandro Magno, durante la distruzione di Tebe, comandò che venisse rispettata la casa di Pindaro. Le *epinicie* (odi) di Pindaro hanno sempre una struttura epodica, cioè constano di *strofe*, *antistrofe* ed *epode*: l' *antistrofe* si modella esattamente sulla *strofe*, l' *epode* invece ha metro diverso. Pindaro era pure compositore, ma compose tuttavia molte delle sue odi sopra *nomoi* antichi e noti. Si è conservata fino a noi la notazione del principio della sua prima ode pitica; sulla sua autenticità non è più permesso ora alcun dubbio. Ecco il frammento:

ƱƱΓ Θ I   ƱΓ Θ I   Ʊ ΓΘ I M I
(Solo) *Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκίμων*

Θ I M I Θ ΓΘ Γ
Σύνδικον Μοισᾶν κτέανον

Ʊ Γ Θ I Γ Θ I Θ ΓΓM I M
Τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀ-γλαΐας ἀρχά

V V < V N Z N V <
(Coro) *Πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν*

Z N V V < ⌉⌉ ∪ ⌉ ⌉ <⌉
Ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων

V N Z ⌉ < < V V <⌉<
Ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζόμενα

∪ V ⌉ N Z N V < ⌉ <⌉
Καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις

(Manca la fine della strofa.)

L' esecuzione *a solo* del corifeo è segnata con note da canto, il canto del coro con note istrumentali. La tonalità è la frigia, cioè *Si* minore, se consideriamo la dorica come scala fondamentale (*La* min.); dato che il ritmo della melodia sia modellato su quello del testo, la melodia sarebbe a un dipresso questa:

Coro e *kithara:*

Nel secolo V Atene va diventando sempre più il centro della vita artistica ellenica, mentre anche nel campo politico va prendendo sempre più il sopravvento sulla rivale Sparta. Ad Atene, nel culto di Dioniso nel Lemeo, il ditirambo diede origine alla tragedia. Già Tespi verso il 536 assegnò la parte principale ad un attore, mentre il coro assunse un contegno, per così dire, contemplativo, e passò quindi in seconda linea. Phrynichos e Cherilo (di Samo) furono i primi ad uscire dai limiti del mito di Dioniso; Phrynichos rappresentò anzi la presa di Mileto fatta dai Persiani, e commosse il pubblico fino alle lagrime, ma venne punito, perchè aveva ricordato una umiliazione subìta dalla patria. Egli riparò però il suo fallo con una descrizione dell' infelicità dei Persiani dopo la battaglia di Salamina. Pratina di Phlius (verso il 500) creò l'azione drammatica satirica, lo scherzoso postludio della tragedia, nel quale anche il canto del coro aveva arie più gaie e ritmi più liberi; Cherilo ed Eschilo seguirono il suo esempio. Eschilo elevò a due il numero degli attori, cosicchè divenne possibile il dialogo. Nell' antica tragedia non s' avevano sulla scena vere e proprie azioni, cioè fatti (come combattimenti, uccisioni, ecc.); tali fatti venivano soltanto narrati da messi, e il vero soggetto della tragedia era invece la rappresentazione degli stati d' animo

prodotti dagli avvenimenti, e il loro sviluppo ed interpretazione. In questa azione la musica aveva una parte abbastanza importante, inquantochè tutti i cori venivano cantati (e danzati in movimento moderato ed in circolo attorno alla *thymele*). Man mano però che la tragedia nel suo ulteriore sviluppo s' andò trasformando nel vero dramma, l' importanza del coro andò sempre diminuendo, finchè esso divenne la personificazione dello spettatore ideale, che commenta coi suoi ragionamenti le decisioni dei personaggi (il numero dei quali andò poco per volta aumentando). La tragedia si divideva in prologo (quella parte dell' azione, che precedeva la comparsa del coro), *parodos* (comparsa del coro), *epeisodion* (ritorno degli attori in scena) ed *exodos* (dopo l' ultimo canto del coro). Tutti i canti intermedii del coro si chiamavano *stasima*. Tutti i canti corali si componevano di *strofe* e *antistrofe*, ambedue di ugual metro e senza dubbio cantate sopra una stessa melodia. Nell' età aurea dell' antica tragedia (Eschilo, Sofocle, Euripide, dal 500 al 400 circa), vi fu in Atene l' usanza di indire gare tragiche in occasione delle feste di Dioniso. I poeti concorrenti dovevano presentare ciascuno quattro drammi, cioè tre tragedie in connessione fra di loro per il contenuto, e un' azione satirica. Tale dramma quadruplice si chiamava tetralogia. Così Eschilo scrisse una tetralogia «Oreste», composta di «Agamemnone», «Le Coefore», «Le Eumenidi», e dell' azione satirica «Proteo» (le tre tragedie si sono conservate fino a noi), e inoltre una tetralogia «I Persiani» («Phineus», «I Persiani», «Glauco» e «Prometeo»), una tetralogia «Licurgo» ed una tetralogia «Edipo» («Laios», «Edipo», «I Sette a Tebe», e «Sfinge»); Euripide scrisse una tetralogia «Alceste», composta di 4 tragedie, l' ultima delle quali con esito lieto: «Le Cretesi», «Alcmeone in Psophis», «Telephos» e «Alcestide», e inoltre una tetralogia «Medea» ed una tetralogia «I Troadi». Sofocle deve aver scritto 113 azioni drammatiche, in parte anche riunite in gruppi; ma ai suoi tempi si generalizzò l' uso di ese-

guire nelle gare azioni singole, invece delle tetralogie complete. I poeti tragici Aristia e Polifradmone furono contemporanei di Eschilo; Xenocle, Filocle e Meleto furono contemporanei di Euripide. — Anche la commedia nacque, al pari della tragedia, dal culto di Dioniso, ma dal lato più gaio di questo. Si considera come fondatore di essa l'ateniese Susarione (580). Altri scrittori di commedie dell'epoca più antica (fin verso il 400) sono: Cratino, Crate, Eupolide, Ferecrate, Frinico, e più di tutti Aristofane. La commedia acquistò un alto significato politico, perchè i personaggi più altolocati dello Stato venivano messi in scena senza alcuno scrupolo e censurati argutamente. La funzione del coro, che era parimenti cantato, era affatto analoga a quella del coro nella tragedia: soltanto mancavano gli *stasima*, e si aveva invece la *parabasis*, in cui il coro si rivolge direttamente al pubblico, e, per esprimerci con termini moderni, gli canta dei *couplets* con argute allusioni politiche. La danza della commedia si chiamava *kordax* ed era sfrenatamente allegra, spesso lasciva. Più tardi la commedia perde il suo significato satirico e si trasforma nella commedia intesa nel senso moderno (Antifane, Alexis). La progressiva diminuzione d'importanza del coro verso la fine del periodo classico finì per rendere affatto superflua la musica, cosicchè essa alla fine scomparve del tutto dal dramma; sembra che nella tragedia e nella commedia romana, derivanti dalla tragedia e dalla commedia greca, non se ne avesse più traccia. Per contro il ditirambo riprese a svilupparsi indipendentemente dal dramma, come pezzo di bravura, ricco di figure artistiche (passi di agilità) e di tutte le artificiosità dei generi cromatico ed enarmonico. Mentre Platone ed Aristotele vissero ancora nel periodo classico, al tempo di Aristosseno di Tarento, discepolo di Aristotele (320 circa), s'era già iniziata la decadenza della musica, che data all'incirca dall'epoca in cui la Grecia perdette la sua indipendenza (battaglia di Cheronea, 338). Aristosseno deplora tale decadenza e rimpiange i bei

tempi antichi. In tale epoca Alessandria divenne il nuovo centro della vita intellettuale della Grecia; ma non si ebbero quivi che alcuni autori teoretici di musica (Euclide, Tolomeo). Gradatamente la musica venne abbassata alla funzione di ancella spregiata dei suntuosi banchetti dell' epoca imperiale romana, durante la quale andò sempre più prendendo piede il lusso orientale.

Capitolo 9°.

Il canto gregoriano.

144. Quali furono le forme caratteristiche dei canti più antichi della Chiesa cristiana?

Il Cristianesimo non fu una nuova religione, ma bensì l' avverarsi delle predizioni dei profeti. Si comprende quindi come nei primi secoli si sia mantenuto presso i Cristiani il culto ebraico nelle sue forme fondamentali, naturalmente coll' aggiunta delle solennità corrispondenti ai momenti principali della vita di Gesù. Cristo non sostituì il Dio dell' Antico Testamento, ma prese posto al suo fianco. Non v' era dunque alcuna ragione di bandire dal culto gli antichi canti del tempio, ed è anzi affatto naturale, che da principio il canto dei salmi sia entrato inalterato nel culto cristiano. I primi cristiani andavano ancora regolarmente al tempio di Gerusalemme, come è constatato espressamente dalla Storia degli Apostoli; solo la comunione in memoria di Cristo veniva da essi fatta in casa. Non si può finora dire con certezza se l' antico canto dei salmi, cioè l' uso di cantare interi salmi, tratto dagli Ebrei, e, a quanto pare, regolato con norme e restrizioni dal papa Gelasio (verso il 496), sia stato un vero canto, oppure soltanto

quella specie di esecuzione quasi recitativa, che ancora oggidì viene indicata col verbo «salmodiare»; probabilmente anche presso gli Ebrei si distinguevano già due sorta di esecuzione: la solenne e l'ordinaria, come più tardi nel canto gregoriano; la prima si poteva più della seconda chiamare vero canto. San. Gerolamo (secolo IV) distingue già salmi, inni e cantici: per inni egli intende i canti (anche tratti dai salmi), che magnificano l'onnipotenza e la maestà di Dio, e per cantici quei canti inspirati, che esaltano la magnificenza del Creatore, mentre i salmi, intesi in senso più ristretto, hanno una tendenza moralizzatrice (*ad ethicum locum pertinent*). Egli comprende espressamente fra gli inni i salmi che cominciano o terminano con «Alleluja». D'altro lato non v'ha dubbio che nella liturgia cristiana devono essere entrati già fin dai primi tempi canti modellati sopra inni pagani. Benchè il Cristianesimo più antico avesse in orrore ogni cosa pagana, tuttavia esso intese d'altra parte a trasformare ed a cristianizzare usanze pagane, riconoscendo l'alta importanza che hanno per la vita affettiva dell'uomo le forme divenute care. Come l'apostolo Paolo in Atene trasformò l'«altare del Dio ignoto» nell'altare del Dio cristiano, così può anche essere che certi inni in onore degli Dei greci, le cui melodie erano note ad ognuno, siano stati trasformati in inni cristiani coll'adattarvi un testo cristiano. Filone Giudeo, vissuto ai tempi di Cristo stesso, narra che nel culto dei Terapeuti, sêtta giudaica, uno dei presenti si alza in piedi ed intuona un inno a Dio composto da lui stesso, oppure uno degli inni composti dagli antichi poeti in metro ternario, e nei versi seguenti altri cantori si alternano con lui, e infine gli ultimi versi vengono cantati ad una voce da tutti i presenti. Sant'Eusebio, vescovo di Cesarea (secolo IV), narra a tale riguardo che la stessa usanza si trova nel culto cristiano del suo tempo. Provengono dai primissimi tempi del Cristianesimo i canti del Nuovo Testamento: «*Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus Sabaoth*», che corrisponde al *Tri-*

shagion («Tre volte santo») della Chiesa bizantina, e che probabilmente fu tolto da questa: e il «*Gloria in excelsis Deo*», riguardo al quale già Sisto I (119—127) ordinò che fosse cantato non più soltanto il giorno di Natale, ma già nella notte del Natale. Anche i tre cosidetti «*Cantica maiora*», cioè il *Canticum Mariae* (nell'Annunciazione): «*Magnificat anima mea*», il *Canticum Zachariae*: «*Benedictus Dominus Deus Israel*» e il *Canticum Simeonis*: «*Nunc dimittis servum tuum*», sono stati senza alcun dubbio composti nei primi secoli, a modo dei «*cantica*» dell'Antico Testamento, e ammessi nel culto. Il canto dei «*cantica*» e dell'«*Alleluja*» doveva essere vivacemente mosso ed ispirato, e ne troviamo la conferma in Sant'Agostino (secolo IV), che narra che i cantori dei «*cantica*» esultavano di letizia (*exultare laetitia*) e, incapaci di esprimere con parole la loro immensa gioia, cessavano di cantare il testo ed emettevano grida inarticolate di giubilo (*eunt in sonum jubilationis*). Il monaco di Angoulême, nella sua biografia di Carlomagno, narra che i cantori franchi imparavano le notazioni romane (notazioni neumatiche) dei canti della Chiesa, ma erano incapaci di eseguire i passi di agilità (*tremulas vel vinnolas*), e Giovanni Presbitero afferma che il più soave dei canti in bocca ai Tedeschi farebbe l'effetto di un urlìo di lupi. Dato questo carattere degli antichi canti della Chiesa, non fa meraviglia che già fin dai primi tempi si sia fatta sentire la necessità di affidarne l'esecuzione a cantori provetti. Già le Costituzioni apostoliche (del secolo II) parlano di speciali cantori nominati dalla Chiesa. È accertato che il papa Ilario (secolo V) fondò a Roma una scuola di cantori.

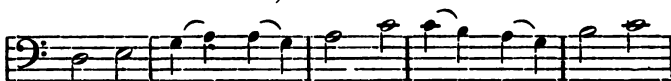
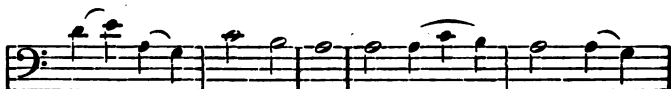
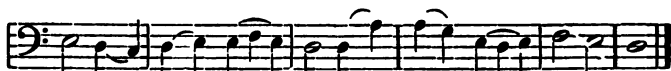
145. Che cosa v'è ad osservare riguardo al canto ambrosiano?

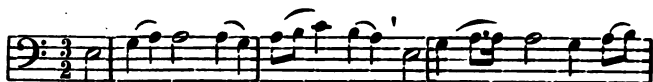
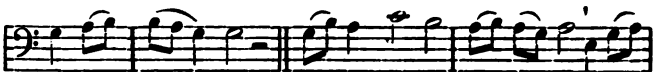
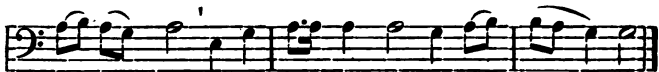
A Sant'Ambrogio (che fu vescovo di Milano dal 394 al 397) è toccata la stessa sorte di molte altre personalità eminenti della storia della musica: i posteri gli hanno attribuito meriti sopra meriti, ed invenzioni sopra

invenzioni, che ora la critica storica è costretta a negargli. Da antiche testimonianze (Aurelio di Réomé, secolo IX) risulta che Sant'Ambrogio introdusse le Antifone nel culto cristiano prendendole dalla Chiesa bizantina; è più che verosimile che egli abbia attinto dalla medesima fonte anche la dottrina dei toni ecclesiastici (*Protos, Deuteros, Tritos, Tetartos*, cfr. 121). Per contro non si conosce alcuna prova sicura che egli abbia messo in uso la notazione litterale colle lettere dall'A al G (nel senso più recente, come le usa soltanto Ottone di Clugny, cfr. n. 123). Non è tuttavia impossibile che si debba attribuire a lui l'antica notazione d'organo, che per la disposizione delle sette prime lettere dell'alfabeto concorda con quella che fu dapprima in uso a Bisanzio (A $= \alpha =$ do); ad ogni modo però egli la usò soltanto per la spiegazione teoretica dei rapporti fra i suoni, e non come vera scrittura musicale. A quanto pare, Sant'Ambrogio ha maggiore importanza come compositore, giacchè si attribuisce a lui un gran numero di inni latini, fra cui i seguenti, ancora in uso oggidì:

1. *Aeterne rerum conditor.*
2. *Deus creator omnium.*
3. *Veni redemtor gentium.*
4. *Splendor paternae gloriae.*
5. *O lux beata trinitas.*

Anche a Sant'Ilario di Poitiers (secolo IV) si attribuisce un inno latino (*Hymnus matutinus*). Fra i più antichi poeti o compositori d'inni ricordiamo ancora Aurelio Prudenzio Clemente (350-405: *Lux ecce surgit aurea; Ales diei nuntius; Corde natus ex parentis; Salvete flores martyrum; Jam modesta quiesce querela*). Della struttura di questi inni può darci un'idea uno dei più antichi che si siano conservati fino a noi, il *Crux fidelis* (*Pange lingua*), che è l'unico inno con notazione che si trovi nell'Antifonario di San Gallo (la melodia qui riportata è tratta dal Graduale di Dom Pothier):

La notazione dell' Antifonario di San Gallo è la seguente:

Crux fidelis inter omnes arbor
na nobilis · nulla silua talem pro
fert · fronde flore germine.

Si vede subito che alcuni neumi indicanti due o tre suoni sono rappresentati nella melodia attuale da una nota sola; nel resto sembra che la tradizione l'abbia conservata fedelmente.

Non si può dire con certezza se la cosidetta laude Ambrosiana, cioè il « *Te Deum laudamus* » sia da attribuirsi allo stesso Sant'Ambrogio, o se questi l'abbia presa dalla Chiesa greca, e l'abbia soltanto tradotta in latino, o se essa infine si sia addirittura originata un secolo dopo Ambrogio, come si crede da alcuni. La melodia trasmessa dalla tradizione incomincia così (secondo Dom Pothier):

È manifesta l'affinità di struttura melodica esistente fra il *Te Deum* e l'inno riportato più sopra, malgrado la maggiore libertà del ritmo (dovuta all'incostanza del numero delle sillabe dei versetti nel *Te Deum*). Anche la melodia dell'esecuzione solenne del *Gloria* ha lo stesso carattere; essa incomincia così:

Queste parole erano cantate dal sacerdote, e il coro proseguiva: «*et in terra pax*», ecc.

Tutti questi canti hanno per ciascuna sillaba un solo suono, o tutto al più un neuma di due o tre suoni. Questa struttura piuttosto semplice prevale anche nelle melodie delle antifone; queste però in parte presentano già figure più ricche, che sono di uso generale nei «punti di riposo» (cesure, distinzioni) dei graduali, e che nell'*Alleluja* appaiono senza parole di testo. Circa l'esecuzione ritmica di tali melodie senza testo, che erano abbastanza lunghe, non sappiamo nulla di positivo. Verosimilmente tutte queste melodie ornate di neumi a molti suoni (*Jubilationes*) sono trasformazioni di figure melodiche più semplici, tratte da inni. Siccome i graduali contengono un gran numero di salmi diversi, da cantarsi tutti su una stessa melodia, nei quali la notazione della melodia presenta profonde modificazioni, secondo il maggiore o minor numero delle sillabe, così da un accurato esame comparativo di tali salmi si potrebbe forse ricavare, con qualche certezza, la forma fondamentale e originaria della melodia. Una delle melodie di uso più frequente (*Tollite portas, A summo coelo, In solo posuit, Dominus Deus virtutum, Excita Domine, Hodie scietis, Angelis suis mandavit, Ab occultis meis, Domine refugium, Nimis honorati, In omnem terram, Exultabunt sancti, Dispersis dedit, Justus ut palma florebit, Uxor tua, Requiem aeternam*) il cui principio presenta queste forme (secondo il graduale di Dom Pothier):

nel suo insieme evidentemente non è che una ornamentazione più ricca della semplice forma fondamentale:

Nei casi in cui è riconoscibile tale base melodica semplice e dall'andamento regolare si potrà conchiudere che, almeno nei tempi più antichi, l'esecuzione si attenesse in modo sensibile a tale base, accelerando nei punti in cui le sillabe abbondavano, rallentando in quelli in cui le sillabe facevano difetto; per tal modo anche un testo in prosa, apparentemente affatto senza ritmo, può presentare un aspetto rigorosamente ritmico, quando venga unito ad una melodia, le cui linee fondamentali naturalmente devono ripetersi sempre in posizioni corrispondenti nel corso della composizione. È dunque lecito sperare, che le attuali diligenti ricerche nel campo dei neumi e del corale gregoriano conducano presto ad un risultato soddisfacente sotto ogni aspetto. Anche presso i *troubadours* e i *minnesänger* troviamo ornamentazioni e trasformazioni affatto analoghe delle melodie, cosicchè anche una deviazione, in apparenza molto grande, dalla forma fondamentale non deve distoglierci dal tentare di risalire fino alla medesima.

146. In che cosa il canto gregoriano differiva dall' ambrosiano?

La differenziazione del canto gregoriano dall' ambro-

siano avvenne solo negli ultimi tempi del medio evo, cioè quando si stabilì e si accentuò il contrasto fra *Musica plana* e *Musica mensurata*, e la ritmica dei canti della Chiesa, vivace in origine, s'irrigidì sempre più, in seguito all'uso di note lunghe di uguale durata, in mezzo alle quali s'intercalavano solo occasionalmente valori più brevi. Il modo d'esecuzione, che venne allora in uso, era in aperta contraddizione coi ragguagli dati dagli scrittori intorno al canto giubilante dei tempi antichi, cosicchè si stabilì la distinzione fra la *maniera* antica e la nuova; quest'ultima aveva la sua base nei libri di cantici compilati per ordine del papa Gregorio Magno (590-604) e presi per norma da tutta la Chiesa. Tuttavia questa distinzione non regge alla critica storica: tutte le particolarità di stile del canto gregoriano erano già proprie del canto ambrosiano, ed anche il modo di esecuzione era certamente identico. Ancora Guido d'Arezzo (1026 circa) non riconosce alcuna differenza fra i due canti. Può essere tuttavia che Gregorio abbia eliminato una parte degli inni prediletti da Ambrogio, ed abbia dato invece la massima importanza alle antifone ed ai graduali, alla cui adozione e diffusione lo stesso Ambrogio aveva contribuito non poco. Probabilmente dunque Gregorio non ha creato un nuovo genere di canto sacro: egli non ha fatto che raccogliere e redigere i canti originatisi nei diversi paesi, dando un ordinamento unitario al canto della Chiesa Romana. Si è pure attribuito erroneamente a Gregorio il merito di avere messo in uso la notazione litterale latina: mentre le ricerche più recenti dimostrano che la notazione dei più antichi antifonari, ecc. è invece neumatica. Anche l'aggiunta dei quattro toni plagali ai toni autentici non è merito di Gregorio, ed è invece evidentemente di origine bizantina. Fr. A. Gevaërt (*L'origine del canto liturgico* 1890) ha attaccato con validi argomenti la tradizione dei meriti attribuiti al papa Gregorio Magno (590-604), ed ha dimostrato essere verosimile, che la redazione definitiva dei canti della Chiesa si debba

attribuire ad uno dei papi posteriori di egual nome (Gregorio II, 715-31, ovvero Gregorio III, 731-41). Comunque sia, non è mai esistito un contrasto fondamentale fra il canto Ambrosiano e il Gregoriano, e si è invece mantenuta solo qualche differenza nei particolari del rituale, malgrado l' unificazione stabilita da uno dei Gregorii da noi menzionati, e ciò non soltanto a Milano, ma anche in altri paesi (in Francia, in Spagna, in Inghilterra), come dimostra l' esame accurato dei più antichi libri di cantici conservatisi fino a noi (cfr. la « *Paléographie musicale* » dei Benedettini di Solesmes, e le pubblicazioni della società inglese *Plain song and mediaeval Society*). La caratteristica del canto gregoriano, o meglio del canto della Chiesa cristiana occidentale, riveduto da Gregorio, caratteristica che senza dubbio s' incontrava già nel canto ambrosiano, sta in questo, che esso non è composto sopra versi regolari (tranne pochi inni più antichi di metrica ancora corretta), non ha dunque per base metri poetici, ma bensì una vera prosa (sia pure piena di slancio poetico e di pensieri ispirati), oppure quei versi latini propri del medio evo, che si scandevano non secondo i principii della metrica antica, bensì alla moderna, distinguendo sillabe forti e sillabe deboli. Ma anche in certi inni ancora metricamente corretti, come nel *Crux fidelis*, la melodia non appare modellata su un metro inteso nel senso antico (cioè non esprime, ad esempio, il giambo con ♪ ♩); tali inni si distinguono da quelli composti su prosa essenzialmente per questo, che non presentano ammassamenti di sillabe, ed hanno invece sempre un andamento uniforme (cfr. sopra il *Crux fidelis* col *Te Deum*). Un tal modo di comporre il canto, che si fonda non sopra un ritmo rigoroso, ma bensì sopra un libero ritmo retorico, non aveva assolutamente nulla di comune coll' antica musica greca; ma è molto probabile che la musica ebraica avesse già nei tempi più antichi questa struttura semi-recitativa, per cui ora sorvolava rapidamente sopra un gran numero di sillabe, ora invece s' indugiava più a

lungo con ornamenti melodici sopra singole sillabe, tenendo conto naturalmente del loro significato. Anzi in conclusione questa forma di elaborazione musicale deve apparire la sola applicabile ad un testo in prosa (non metrico). Non si può dire con certezza, se allora si disponessero i valori delle note così rigorosamente, come noi abbiamo fatto sopra nel *Te Deum*; ma col mettere in evidenza gli accenti retorici mediante l'aggiunta delle sbarre di divisione (che in realtà sono un elemento affatto estraneo al corale gregoriano) e col rappresentarli mediante il ripetersi degli stessi andamenti melodici, mi parve di rendere più manifesta la natura di quel genere di composizione. Per averne un'idea non s'ha che da immaginarsi tale canto eseguito colla massima libertà possibile, con vivo sforzo vocale sulle note principali, seguìto da una dolce diminuzione d'intensità, e con marcata cesura dei periodi della composizione.

147. Come ebbero origine le sequenze?

Poteva senza dubbio ancora riuscire facile l'imparare a memoria, dopo ripetute audizioni, le melodie corrispondenti ad un testo anche abbastanza lungo, massimamente se si ricorreva all'espediente mnemotecnico di indicare approssimativamente il movimento melodico per mezzo dei neumi; per contro è troppo spiegabile, che il canto dell'*alleluja* nel corso dei secoli si sia andato corrompendo al punto, da non poterne più cavare alcun costrutto, neppure ricorrendo alla notazione neumatica. Non sarà lieve còmpito quello di ricavare la struttura ritmica della melodia dell'*alleluja* dai *versus allelujatici*, che mantengono la stessa melodia. Il testo, costituito unicamente dalle quattro sillabe «Al-le-lu-ja», non forniva che una base insufficiente alla struttura ritmica delle melodie, che erano abbastanza ricche di suoni, e inoltre i segni neumatici erano in massima parte riservati alla sillaba finale, cosicchè nel secolo IX delle famose *jubilationes* antiche non rimaneva quasi più altro che una lunga serie di suoni senza struttura ritmica ben

definita — e di più neppure conservata fedelmente —, e la difficoltà dell'impararla a memoria andò crescendo collo svolgersi del processo, storicamente accertato, del progressivo rallentamento nell'esecuzione delle antiche melodie. È naturale perciò che si sia cercato e trovato il mezzo di rendere più facili a ritenersi quelle melodie tradizionali, coll'adattarvi un testo più ricco di parole. Il primo a far ciò dev'essere stato un monaco del chiostro di Gimedia, il quale, dopochè questo chiostro fu distrutto dai Normanni, si rifugiò a San Gallo. San Gallo occupava il primo posto fra le scuole di cantori create ai tempi di Carlomagno per regolare il canto ecclesiastico, a Metz, Soissons, Orléans, Sens, Lyon, Toul, Cambrai, Dijon, Parigi. La sua origine era stata puramente fortuita: nel 790 il papa Adriano I, per soddisfare ad un desiderio di Carlomagno, gli mandò due maestri di canto con alcune copie dell'antifonario gregoriano; uno di questi maestri, di nome Romano, durante il viaggio si ammalò e dovette fermarsi a San Gallo, dove rimase. La scuola di cantori di San Gallo divenne ben presto fiorente e rinomata, e molti eminenti cultori del canto sacro esplicarono in essa la loro attività. Il primo di questi è Notker Balbulus (840-912), che occupa un posto importantissimo nella storia della musica, come compositore delle prime sequenze a noi note. Da principio egli seguì in questo il sistema pratico del monaco di Gimedia, cioè adattò alle melodie tradizionali dell'*Alleluja* un testo latino (dapprima in prosa), in modo che a ciascun suono o a ciascun neuma corrispondesse una sillaba. La prima sequenza di sua fattura è «*Laudes Deo concinat orbis*». Bentosto però si vide che non era più possibile dare una struttura ritmica soddisfacente ai resti delle antiche melodie, senza farvi qualche aggiunta. Per tal modo Notker adottò un sistema più libero, e adoperò solo il principio delle antiche melodie come trama melodica per canti a sviluppo più ampio, che ricevettero allora il nome dato dapprima a quelle appendici (*sequentia*) del canto gra-

duale col loro *alleluja* finale, appendici divenute col tempo incomprensibili. Questi canti vennero pure chiamati prose (*prosa*) a causa della semplicità di forma del loro testo, e conservarono questo nome anche quando si adottò ad essi un testo artisticamente elaborato in poesia volgare, con versi metrici e rime. Le sequenze di Notker conservatesi fino a noi sono circa quaranta, e la più celebre è: «*Media vita in morte sumus*», da cui trasse origine, con leggere modificazioni, il corale protestante «*Mitten wir im Leben sind*» («Noi siamo nel mezzo della vita»). Anche Tuotilo, nativo di San Gallo e contemporaneo di Notker, scrisse delle sequenze, ed Eckehard I, non molto posteriore a lui, compose nuovi testi poetici per le melodie delle sequenze di Notker. Le sequenze più celebri, che si cantano ancora oggidì, sono: la sequenza di Pasqua «*Victimae paschali laudes*», attribuita a Notker (?); la sequenza di Pentecoste «*Veni sancte spiritus*» composta, secondo alcuni, da Hermannus Contractus, secondo altri dal re Roberto II di Francia (verso il 1000); la sequenza del Corpus Domini «*Lauda Sion salvatorem*», dettata da S. Tommaso d'Aquino; lo «*Stabat mater*» di Jacopone (anteriore al 1300) e il «*Dies irae*», che fu scritto parimenti nel secolo XIII. Queste ultime sequenze, avendo un testo rimato con sillabe numerate, differiscono ben poco dagli antichi inni, tanto più che anche in esse, come in questi ultimi, occasionalmente si trovano neumi a due od a tre suoni sopra singole sillabe del testo.

Capitolo 10°.

«Organum», «Discantus» e «Falso-bordone».

148. In quale epoca apparvero le prime forme di musica a più voci?

A quanto pare, nei secoli VIII e IX. Infatti i tentativi di alcuni storici moderni, diretti a dimostrare che gli antichi Greci conoscevano già la polifonia, si possono considerare come andati a vuoto. Dai passi citati da Westphal, che dimostrerebbero l'uso di suoni simultanei ad intervallo diverso dall'ottava, non si può in definitiva trarre altra conseguenza che questa: che si poteva far uso di suoni di passaggio o di specie di appoggiature: ad esempio la *kithara* accompagnante eseguiva solo le note principali, mentre la voce di canto si muoveva con note di passaggio; oppure la voce di canto teneva una nota, mentre l'accompagnamento aggiungeva all'unisono od all'ottava un intervallo *parafono* (quinta, quarta), a modo d'appoggiatura. A quanto pare, nei primi secoli dell'êra volgare si giunse a poco a poco a trovare di buon effetto le consonanze di quinta e di quarta. Ma la forma più rozza di polifonia, che fu certamente la prima ad apparire, consisteva in un suono basso tenuto, su cui si svolgeva la melodia. S'intende che a ciò poteva essere adatto solo un suono, che formasse il centro o il termine della scala, come la nostra tonica o dominante; simili suoni tenuti sono in uso ancora oggidì sotto il nome di «pedali». L'esistenza di un tal genere di polifonia è dimostrata storicamente dal fatto, che già in epoche molto antiche appaiono

strumenti con cosidetti «bordoni» (*bourdons* o *bordunen*); la cornamusa o piva e la ghironda (*musette*) avevano bassi invariabili di questo genere, e così pure i più antichi strumenti ad arco (*chrotta*, *viella*). Sembra che l'uso frequente di questa specie di difonia istrumentale abbia condotto alla difonia vocale; a questo riguardo, per mancanza assoluta di documenti e di monumenti, non si può decidere quale parte abbia avuto nella musica di quei tempi il canto con accompagnamento di uno strumento. Il dissolversi della civiltà antica e il sorgere di nuove combinazioni di popoli erano certo condizioni favorevoli al nascere di vedute e di indirizzi artistici affatto nuovi; ma è naturale che appunto riguardo a tali epoche ci manchino affatto tradizioni attendibili. Solo dopo il consolidamento dell'impero dei Franchi si nota dinuovo nelle tradizioni una costanza soddisfacente. Il primo scrittore, in cui troviamo notizie intorno agli inizi della polifonia, è Scotus Erigena (vissuto verso la metà del secolo IX); egli descrive già l'*organum* come una cosa universalmente conosciuta, e parla di una specie di *organum*, che fu creduta per lungo tempo una forma degenerativa originatasi solo in epoche posteriori; in esso le voci ora si allontanano molto fra di loro, ora coincidono in intervalli consonanti, come è richiesto dalla tonalità. Il monaco Hucbald*), vissuto dall'840 al 930 in St. Amand (cfr. vol. I, pag. 127), nelle sue opere («*De harmonica institutione*», «*Musica enchiriadis*» e «*Scholia musicae enchiriadis*», cronologicamente abbastanza distanti fra loro) va sostituendo man mano alla forma originaria dell'*organum* (in cui ciascun membro della melodia comincia e termina coll'unisono) l'*organum* a quarte parallele, e infine quello a quinte parallele raddoppiate all'ottava, e ne dà la costruzione teoretica. Guido d'Arezzo (1020 circa) combattè aspramente

---

*) V. la «*Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrh.*» (Storia della teoria musicale dal secolo IX al XIX) dell'autore del presente libro, pag. 18 e seg.

l'*organum* a movimento parallelo e ristabilì l'antica dottrina con alcune altre motivazioni. Essenzialmente quest'antichissima forma della polifonia regolare consisteva in una melodia tratta dal corale gregoriano, ed accompagnata da una voce più bassa: ambedue le voci cominciavano e terminavano all'unisono, e non si allontanavano mai di un intervallo superiore alla quarta. Un'altra particolarità dell'*organum* più antico, cioè il frequente soffermarsi delle voci d'organo sul *do, fa* o *sol*, come nell'esempio seguente:

accenna in modo manifesto agli strumenti medioevali con bordoni (cfr. I, pag. 37, 40, 44) ed annunzia il prossimo avvento della concezione musicale «maggiore», in opposizione a quella «minore» più famigliare agli antichi.

In Johannes Cotton (1100 circa) l'*organum*, che era anche chiamato *diaphonia* (già da Hucbald), mostra essenzialmente un grado più elevato di sviluppo anche in confronto alla dottrina di Guido; egli compie addirittura il passaggio dall'*organum* al *Discantus*, con queste sue parole: «Si rivolga ogni attenzione alla varietà di movimento delle voci (*motuum varietas*), in modo che, dove il *Cantus firmus* (*recta modulatio*) sale, l'*organum* discenda, e viceversa. Se il *Cantus firmus* presenta una interruzione (fermata, pausa = *mora*) mentre si trova nella regione bassa, l'*organum* sovrastante passi all'ottava superiore; se il *Cantus firmus* termina nella regione alta, l'*organum*, che in tal caso si trova al disotto di esso, passi all'ottava inferiore. Se il *Cantus firmus* termina nella regione media, l'*organum* si farà terminare all'unisono con esso. Si guardi soprattutto di alternare le chiuse all'unisono con quelle all'ottava, ma si dia la preferenza alle prime.» Questo

passaggio al *Discantus* si scorge ancor più chiaramente in un trattato «*Ad organum faciendum*», che appartiene alla stessa epoca (1100 circa) e si conserva ora nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (Ms. 17); esso ammette ancora nel corso dei periodi musicali il movimento a quinte ed a quarte, ma va mettendo sempre più in prima linea il «moto contrario». Diamo qui un esempio tratto da quest' opera:

a		G	a		E	
D	F	C		D	C	D
			A			

Questo è già un vero *discantus*, ma con una terza, che non è ammessa nel *discantus* più antico, mentre s' incontra frequentemente nell' ancora più antico *organum*.

149. In che cosa risiede la differenza fra il vero *discantus* (*déchant*) e l' *organum* più antico?

Nella rigida applicazione del principio del moto contrario, quale si ebbe nel secolo XII. Uno dei più antichi manuali di *Déchant* è scritto in francese (il *Déchant* comparve dapprima in Francia). Le dodici regole in esso contenute si possono riassumere brevemente così: «La voce di discanto deve trovarsi alternativamente a distanza di quinta e di ottava dalle note del *Cantus firmus*. La composizione termina sempre coll' ottava.» Da principio naturalmente questo canto a due voci era ben povero d' effetto, ma costituì una base solida su cui si elevò ben presto un superbo edifizio. Infatti dal *discantus* composto nota contro nota si sviluppò rapidamente il *discantus* figurato. È da notare, che le regole sopradette erano destinate solo ai cantori; da principio infatti non si trattava di vera composizione, e tanto l' *organum* (*diaphonia*), quanto il *discantus* ed anche il *falso-bordone*, di cui ora parleremo, non erano che maniere di cantare a più voci, invece che ad una voce, il corale gregoriano. Il cantore improvvisava il suo contro-canto secondo le regole a lui famigliari, tenendo

sott'occhio la notazione originale (il *cantus firmus*). La «*discantus vulgaris* (!) *positio*», che appartiene parimenti al secolo XII, ed è forse dovuta a Roberto di Sabilon, ha già un aspetto affatto diverso. In essa è osservata rigorosamente la regola degli intervalli alternati di quinta e d'ottava sulle note del *cantus firmus*, ma fra l'una e l'altra di queste è sempre intercalata una nota, che noi oggidì dovremmo definire ora come nota d'arpeggio usata a modo d'appoggiatura, ora come vera nota di passaggio, ora infine come nota di cambio ritardata o libera. Ciascuna nota del *cantus firmus* ha il valore di una *longa* di tre tempi (noi abbiamo qui il vero *cantus planus*), ed il *discantus* contrappone a ciascuna di esse una *longa* di due tempi ed una *brevis*. Gli esempi aggiunti alle regole possono benissimo servirci in sostituzione delle regole stesse, e sono (rappresentando la *longa* con 𝅗𝅥 e la *brevis* con ♩):

Queste regole furono per lungo tempo tenute in gran considerazione. Un esempio può illustrarne il valore pratico (*Viderunt omnes*):

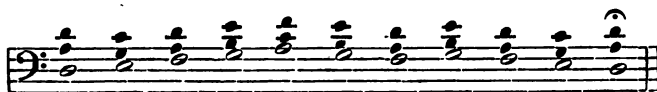
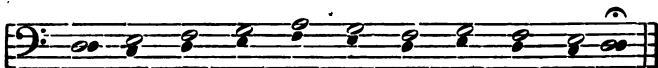
Come si vede, questa musica è tutt' altro che di cattivo effetto. Ed ora, prima di passare ad occuparci delle diverse forme di composizione, che si svilupparono sulla base di queste regole, dobbiamo ancora parlare della terza maniera, in cui il canto gregoriano poteva essere cantato a più voci, in forma però assolutamente schematica e senz' ombra di libertà artistica: il *falso-bordone.*

150. Quando e dove nacque il *falso-bordone?*

L' origine del *falso-bordone* non è nota: tuttavia, secondo Guilelmus Monachus (secolo XIV), il primo scrittore che ne dia una descrizione diffusa, esso era a quei tempi universalmente usato presso gli Inglesi, e infatti sembra che fosse già noto a Johannes de Garlandia

(1190—1240 circa); v. «Storia della teoria musicale», pag. 187). Esso si distingue dal *discantus* e dall'*organum* per due cose: 1° a ciascun suono del *cantus firmus* esso ne contrappone altri due simultanei; 2° gli intervalli preferiti non sono più quarte, quinte ed ottave, ma terze e seste. Quest'ultimo fatto specialmente ha una grande importanza, e introduce nella polifonia un elemento affatto nuovo: il movimento parallelo, che riesce accetto anche ad un senso musicale raffinato. Guilelmus Monachus descrive inoltre una forma a due voci soltanto, chiamata *gymel*, che è evidentemente la forma originaria, da cui si sviluppò il *falso-bordone* a tre voci. Il *gymel* accompagna il *cantus firmus* sempre con terze, in parte superiori e in parte inferiori, e in principio e alla fine (e nelle pause in generale) è all'unisono o ad intervallo d'ottava:

Ma in realtà, la voce di discanto veniva eseguita un'ottava più in alto, cosicchè le terze inferiori diventavano seste, gli unisoni ottave e le terze superiori decime. Anche parecchi trattati appartenenti al secolo XIII (*Storia della teoria musicale*, pag. 123 e seg.) insegnano questo movimento per seste, con principio e chiusa all'ottava.

Il *falso-bordone* a tre voci accompagnava incessantemente il *cantus firmus* con accordi di sesta, e soltanto il principio e la fine di ciascuna melodia avevano la quinta e l'ottava:

Ma le due voci del *discantus* venivano rappresentate come incomincianti e terminanti all' unisono; e nel corso della melodia costantemente ad intervallo di terza, così:

con l' avvertenza però che la voce intermedia (il cosidetto *mene* [contralto]) veniva intonata una quinta più in alto, e la voce superiore (il *treble* [soprano]) un' ottava più in alto. Queste diverse maniere di leggere il *cantus* erano chiamate le *sights* del *falso-bordone.* La *mene-sight* cadde più tardi in disuso, e Guilelmus Monachus insegna perciò a leggere le voci intermedie alla quinta ed alla terza superiore; ma la *treble-sight* fece ancora parlare di sè fin verso la fine del secolo XV (*discantus visibilis,* in J. Hothby).

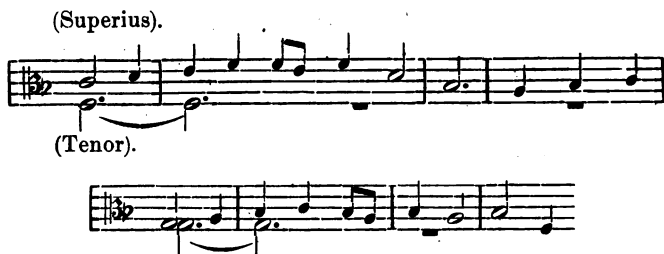
Naturalmente una notazione era altrettanto poco necessaria per il *gymel* e il *falso-bordone,* quanto per l' *organum* a quarte o per il *déchant* nella sua forma originaria a quinte ed ottave alternate; i cantori potevano sempre improvvisare a vista le due specie di polifonia, come rivelano anche le espressioni tradizionali: *déchant sur le livre,* «contrappunto alla mente».

Però già nel secolo XII, accanto a queste pedisseque appendici del *cantus firmus,* si andò svolgendo anche la composizione polifonica libera, cioè sorsero realmente delle nuove forme, di cui noi ora dobbiamo occuparci.

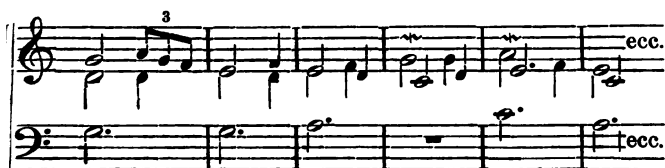
151. Quali forme di composizione libera si svolsero nei primi tempi della composizione polifonica?

In un breve cenno storico, contenuto in un trattato di teoria musicale scritto verso il 1275 (e riprodotto nella raccolta *Scriptores I.* di Coussemaker sotto il titolo di *Anonymus 4*), ci sono conservati i nomi di alcuni

compositori dei secoli XII-XIII. Lo riportiamo qui per intero: «È a ricordare, che il *magister* Leoninus ebbe fama di eccellente compositore (organista) e scrisse una grande opera nello stile dell'*organum*, prendendo come testo il graduale e l'antifonario, allo scopo d'introdurre varietà nel culto; quest'opera fu in uso fino al tempo del grande Perotinus, che ne fece un estratto e vi aggiunse molte nuove composizioni assai migliori, perchè conosceva il *discantus* assai meglio di Leoninus. Il *magister* Perotinus scrisse inoltre ottime composizioni a tre ed a quattro voci (sul *cantus planus*), ed anche *conducta* triplici, duplici e semplici. Il libro o meglio i libri del *magister* Perotinus furono in uso nel coro della chiesa di Santa Maria a Parigi fino al tempo di Roberto di Sabilon, e dopo questo si mantennero fino ai tempi più recenti, in cui sorsero uomini come Petrus, segnalato compositore (*notator*) e Johannes il grande (*Primarius*), e sostanzialmente fino al tempo del *magister* Franco di Colonia il vecchio e dell'altro *magister* Franco di Colonia, i quali introdussero in parte nelle loro opere una notazione modificata, e perciò stabilirono nuove regole, che rimasero limitate alle loro opere».

Di Leoninus non conosciamo che il nome; di Perotinus conosciamo un numero abbastanza grande di composizioni a più voci, che vennero pubblicate da Coussemaker. Dei due Franco e di Johannes [de Garlandia] conosciamo scritti teoretici. I trattati teoretici di quest'epoca distinguono abbastanza concordemente queste forme di composizione: *organum*, *rondellus*, *conductus*, *copula*, *motetus*, *hoquetus*. Il nome *organum* indica a quest'epoca le composizioni aventi per base una melodia del *cantus planus* in note lunghe e senza misura determinata: il tenore, che l'eseguisce, in parte tiene ciascuna nota fino a che non ne viene una nuova, ma di quando in quando fa anche delle pause, aspettando per la ripresa una consonanza, ad esempio:

Di questo cosidetto «organo puro» (organum purum) ci parla anche l'inglese Johannes de Muris, ma sotto il nome di *diaphonia* e *triphonia basilica*; come si vede, esso, pur essendo ancora molto vicino alle antiche forme non libere, permette assoluta libertà di movimento alla melodia del discanto. Nella sua «*Ars cantus mensurabilis*», Franco scrive riguardo a questa specie di *organum*, che una delle voci di esso ha il testo e l'altra no: cioè le poche note lunghe sono tratte bensì dal canto gregoriano, ma senza il testo ad esse corrispondente, che anzi naturalmente non potrebbe essere sentito. Non è ben chiaro se le note di questo *cantus firmus* non potessero in generale essere eseguite anche dall'organo invece che dal canto. Assai più artisticamente elaborata è la forma del *motetus*: anche ad esso è dato come voce di tenore (*tenor*) un motivo tratto dal corale gregoriano, ma con una misura ben determinata, cioè scritto in uno dei sei «modi» (cfr. 129), per lo più nel quinto (cioè in *longae* proprie). Il contralto (*medius cantus*, detto anche *motetus*) è scritto in un *modus* adatto, per lo più in uno dei modi in cui s'alternano *lunghe* e *brevi* (trocaico, giambico, dattilico, anapestico); e infine il discanto (*tertius cantus*, *tripla*) è scritto di regola nel 6º modo, cioè in note brevi proprie. Walter Odington (1275 circa) spiega il nome *motetus* come «*brevis motus cantilenae*». Il *motetus* è dunque sempre a tre voci. La *copula* è parimenti un *discantus* a movimento più rapido (il valore ordinario delle note è ridotto a metà),

che ha per base un *cantus firmus* a note lunghe e procede per legature a due suoni di misura giambica (▪ e ▪). L'*hoquetus* (*ochetus*) ha per caratteristica un pauseggiare alternato delle voci a intervalli molto brevi, cosicchè tutto il canto appare discontinuo (*truncatus*); se è a tre voci, mentre una voce tace le altre due cantano. Il *conductus* si distingue dal *motetus* essenzialmente perchè non è basato sopra un *cantus firmus*, e invece tutte le voci (due, tre od anche quattro) sono libera invenzione del compositore. Le regole generali per la composizione a tre voci sono abbastanza primitive si richiede soltanto che due delle tre voci formino sempre una consonanza: l'intervallo della terza voce è arbitrario. Naturalmente la pratica seppe colmare le lacune della teoria. Ecco, ad esempio, il principio di un *conductus* in Franco:

che in note moderne suonerebbe così:

Naturalmente questa musica ha ancora molta rigidezza, ma non si può tuttavia chiamare del tutto inconcludente.

Capitolo 11°.

L'età aurea del contrappunto.

152. Per quali caratteri il contrappunto vero si distingue dalle forme più antiche della composizione a più voci, cioè dall' ***organum*****, dal** ***discantus*** **e dal** ***falso-bordone?***

La parola «contrappunto» appare al principio del secolo XIV, come denominazione generica delle diverse specie di composizione polifonica allora coesistenti, e viene spiegata come «*nota contra notam* (nota contro nota, *punctus contra punctum*). Ma siccome l'*organum*, il *discantus* severo a quinte ed ottave, e l'invariabile *falso-bordone* a terze e seste non abbisognavano d'alcuna notazione, così il *punctus contra punctum* divenne naturalmente il nome di quella composizione più libera, che abbisognava di notazione, ed era nata dalla fusione delle due maniere di composizione escludentisi a vicenda: il moto retto (o parallelo) e il moto contrario. In Occidente (cfr. 114) Franco di Colonia fu il primo a riconoscere (nel *Compendium discantus*, verso il 1250) la consonanza, imperfetta e «*per accidens*» perfetta, delle terze e delle seste. Marchettus Padua nel suo *Lucidarium* classifica dinuovo le terze e le seste fra le dissonanze (riferendosi a Boezio), ma le distingue, come tollerate dall'orecchio, dalle seconde e dalle settime, che non lo sono. Nel suo *Lucidarium musicae planae* (1274) Marchettus introduce già in uso il vero passaggio cromatico (*permutatio*), che prima di lui è affatto sconosciuto:

innovazione che da principio non ebbe seguaci, ma da cui risulta come l' orecchio andasse sempre più abituandosi alle terze ed alle seste. Si andò man mano riconoscendo che non v' era alcuna ragione di servirsi esclusivamente del moto parallelo o esclusivamente del moto contrario, e che invece era artisticamente lecita e legittima una combinazione dei due principii, cioè una più libera scelta dei suoni dei contro-canti, secondo leggi più elevate, da principio indefinibili, e rivelate al compositore dal suo stesso senso musicale: e il rapido progresso fatto dal riconoscimento di tale principio è senza dubbio da attribuirsi alla composizione di pezzi a più di due voci (*triplum* [*motetus*], *quadruplum*). Infatti era impossibile applicare gli stessi principii, che nella composizione di un *discantus* sopra un *cantus firmus* davano risultati invariabili, alla composizione di una terza voce diversa dal *discantus* sopradetto. In altre parole, chi scriveva un *motetus*, un *conductus* o un *rondellus* a tre voci, faceva già del vero contrappunto; cosicchè l' origine di questo si deve senz' altro far risalire all' epoca dei due Franco. Infatti nell' «*Ars cantus mensurabilis*» si trova già questa regola: «Chi vuole scrivere una terza voce (*triplum*), abbia cura che essa formi sempre consonanza o col tenore o col discanto, e salga o discenda di conserva ora coll' uno, ora coll' altro (non mai con tutti e due) in consonanze. E analogamente si deve procedere, quando si voglia aggiungere una quarta od una quinta voce». Oggidì è per noi difficile comprendere come con questa sorta di contrappunto (senza armonia prestabilita, e senza considerare sotto un comune punto di vista i suoni di tutte le voci componenti) fosse possibile ottenere un risultato anche appena passabile; a dir vero, Franco avverte di usare in principio di ciascuna battuta (*in principio perfectionis*) soltanto consonanze, e di servirsi delle dissonanze soltanto sul tempo debole delle battute (transitoriamente). Nella penultima battuta si trova frequentemente, secondo Franco ed altri scrittori, un punto d' organo (*organicus punctus*, pedale):

il tenore cioè tiene la sua nota finchè le altre voci non sono arrivate colla loro parte al punto in cui deve essere intonata, ad un cenno del direttore, la nota finale (questa è sempre accompagnata solo dalla quinta e dall'unisono, ovvero dalla quinta e dall'ottava, e non mai dalla terza).

153. Nelle epoche immediatamente posteriori non si formularono regole e divieti concernenti la condotta delle voci, e in ispecial modo il divieto delle ottave e quinte parallele?

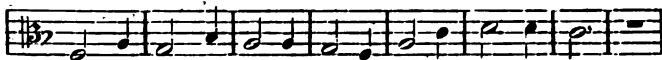
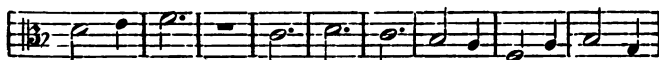
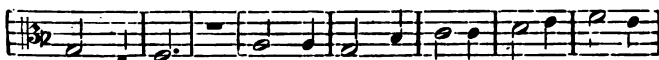
Sì, e questo divieto, che è ancora pienamente in vigore ai nostri giorni, per lungo tempo venne erroneamente attribuito a Johannes de Muris, autore dello «*Speculum musicae*», e maestro di musica ad Oxford. Questi era invece un maestro di saldi principii conservatori, che non fece buon viso alle molte e radicali innovazioni dei suoi contemporanei, e cercò di conservare fedelmente le tradizioni dell'epoca franconiana. Dobbiamo invece considerare come vero rappresentante dei grandi progressi del secolo XIV l'insigne compositore Filippo di Vitry (Philippus de Vitriaco), la cui tecnica di composizione ci è stata trasmessa da un gran numero di scritti teoretici, che in parte portano il suo nome, e in parte quello di un secondo Johannes de Muris, che insegnò alla Sorbona in Parigi. Verosimilmente nessuno di questi scritti è di Vitry. L'«*Ars contrapunctus*», attribuita a Filippo di Vitry, stabilisce che «non bisogna mai far succedere direttamente l'uno all'altro due unisoni o due ottave o due quinte od altre consonanze perfette di diversa altezza, mentre è lecito il succedersi di due di tali consonanze di uguale altezza. Le consonanze imperfette (terze e seste) possono invece succedersi in numero di tre od anche quattro. Gli intervalli dissonanti (seconde e settime) non si usano nella composizione nota contro nota, ma solo nella figurazione (*in cantu fractibili*)». Vitry vieta inoltre rigorosamente che il contrappunto formi due consonanze perfette consecutive

(quand'anche di diversa specie), allorchè il tenore sale o discende di un grado:

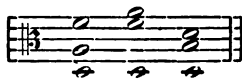
mentre permette altre serie di consonanze perfette:

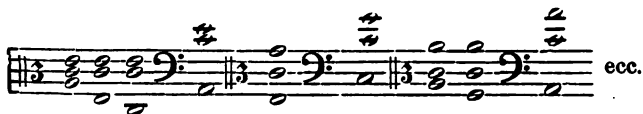
Il penultimo intervallo (*penultima*) deve sempre essere una dissonanza, od una consonanza imperfetta; dalle terze si deve sempre passare alla quinta ovvero all'unisono, dalle seste all'ottava od alla quinta (e quindi non dalla terza alla sesta, o viceversa). A quanto pare, queste regole entrarono in vigore nella pratica ai tempi di Vitry, o poco prima (cfr. *Storia della teoria musicale*, pag. 244). Simon Tunstede, compositore e teoretico inglese, morto nel 1369, formula le regole della composizione in modo affatto analogo, permettendo però i parallelismi, quando siano separati da una pausa. Nel secolo XIV le descrizioni delle forme musicali da principio concordano ancora con quelle dei secoli XII-XIII. Tuttavia l'inglese Johannes de Muris (secolo XIV)

lamenta già che i compositori del suo tempo trascurino troppo l'*hoquetus*, la *copula*, il *conductus*, il *rondellus* e l'*organum*, per darsi quasi esclusivamente alla composizione di motetti e cantilene. Forse per «cantilena» dobbiamo intendere una composizione a due o più voci, semplice e d'intonazione popolare (*chanson*, «canzone»); almeno già Franco nella sua «*Ars cantus mensurabilis*» scrive, che nella cantilena le voci hanno un testo unico. In Muris appare per la prima volta il nome di una nuova forma musicale, la «fuga». Noi non abbiamo nessuna ragione di credere, che questo nome abbia avuto allora un significato diverso da quello che ebbe 100 anni dopo, quando cioè divenne di uso generale per indicare l'imitazione severa, il canone. Muris dà ragguagli fedeli sull'uso, invalso ai suoi tempi, di distinguere diverse valutazioni (cfr. 130) del *modus* (della *longa*) e del *tempus* (della *brevis*); ma non fa buon viso a queste novità, ed esclama indignato: «L'arte, che per sua natura è essenzialmente una cosa pratica, diventa per tal modo manierata e cade in balìa dell'astrazione»! Da lui sappiamo pure, che si chiamavano regolari quei canti, nei quali le voci avevano tutte la stessa misura, e irregolari quelli, in cui le voci cantanti simultaneamente avevano misura diversa; e questa notizia ha una grande importanza per noi, perchè ci rivela che a quei tempi erano già in uso gli artifizi canonici, che gli Olandesi dovevano in seguito spingere ad altezze così vertiginose. Per dimostrare, come i risultati delle combinazioni contrappuntistiche potessero già fin nei primi tempi essere veramente belli, riportiamo qui un *rondellus*, che si trova in un manoscritto del British Museum di Londra, portante la data 1226 e il nome di Simon Fornsete, monaco a Reading. Esso è già notato come una voce unica, a modo del canone enigmatico, cioè così (rappresentando la *longa* con 𝅗𝅥):

Sumer is icomen in (canto primaverile inglese)
Perspice Christicola — (testo ecclesiastico)

Sing cuc - cu!

Questa melodia è cantata a quattro parti da voci simili (4 tenori), che attaccano a distanza di 4 battute l'una dall'altra: due bassi cantano periodicamente il cosidetto *pes*:

Il principio rivela in modo evidente la sua origine dal *falso-bordone* {fa mi fa / do si♭ do / fa sol fa}. Composizioni come questa rivelano già un senso così marcato dell'armonia, che fa meraviglia che la teoria non avesse allora già da lungo

tempo strappato alla pratica i suoi segreti, e resa manifesta la natura delle «armonie», nel senso attuale della parola. Ma ciò avvenne ben presto, come ci è dimostrato da alcuni trattati anonimi (che stanno, a dir vero, isolati in mezzo a quelli che mantengono le regole dei Franco e di Vitry per la condotta delle voci), e specialmente da una «*Ars discantus secundum Johannem de Muris*», che però non può essere attribuita a questo autore, benchè si debba certamente riferire, al più tardi, al principio del secolo XV. Le regole, che quest' opera dà per la composizione a tre voci, esigono sempre l'accordo completo, il che presuppone una coscienza chiara del significato degli accordi di tre suoni; l'autore, di cui disgraziatamente non ci è noto il nome, avverte che i due contrappunti non devono eseguire ambedue la quinta, ottava, terza o sesta del tenore, e neppure trovarsi a distanza d' ottava fra di loro, perchè allora non eseguiscono due suoni diversi, bensì ambedue il medesimo suono. Egli mette pure in guardia contro la combinazione della sesta e della quinta e delle rispettive trasposizioni all' ottava. «L' effetto più gradito si ha quando un contrappunto eseguisce la quinta e l' altro la decima, oppure uno la decima e l' altro la duodecima, od anche uno la sesta e l' altro l' ottava, perchè in tali casi i due contrappunti formano, senza il tenore, una sesta od una terza»:

Lo stesso teoretico dà anche indicazioni abbastanza diffuse per la composizione di due contrappunti, dei quali uno (chiamato *carmen* = *cantus*) stia sopra il tenore, e l' altro sotto (a quest' ultimo si diede il nome di *contratenor*, ma più tardi è il contralto che viene sempre chiamato *contratenor*, mentre alla voce sottostante al tenore si dà il nome di *bassus*). Anche in questo

caso i contrappunti da lui chiamati buoni sono quelli, dalla cui disposizione risultano, sempre quando è possibile, accordi di tre suoni:

Se a questo si aggiunge la figurazione con suoni intermedi dissonanti, espressamente menzionata da Vitry, non si può disconoscere, che la composizione musicale incomincia già ad assumere una sicurezza, una libertà di movimenti ed una pienezza armonica, che la rendono atta a raggiungere fini più alti. E per tal modo noi passiamo dall'epoca dei tentativi e delle ricerche a quella della creazione artistica cosciente dello scopo che vuole raggiungere. Una cosa non abbiamo ancora visto, vale a dire l' uso cosciente della dissonanza come di un mezzo speciale di espressione, la sua preparazione con una consonanza e la sua risoluzione in una nuova consonanza; questo si ebbe, per la prima volta, nel periodo aureo della composizione polifonica; ma da principio la teoria non seppe trarne alcuna conseguenza (cfr. *Storia della teoria musicale*, pag. 286 e 399).

154. Quale era lo stato della musica profana nell' epoca dello sviluppo del contrappunto?

Anche in quest' epoca, come in ogni altra, ebbe campo di estrinsecarsi la libera creazione melodica, il naturale impulso musicale non inceppato da regole scolastiche, nè schiavo di un intangibile *cantus firmus*. Già nei secoli XII e XIII noi vedemmo esempi di motivi di canzoni popolari, usati come *cantus firmi* in composizioni a più voci, e vedremo ora come quest' uso si sia andato sempre più diffondendo. Anche i canti dei *troubadours*, dei *minnesänger*, e dei loro eredi immediati, i cantori cittadini, canti che sono le forme di passaggio al canto pedantesco dei maestri cantori, erano estrinse-

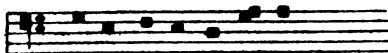
cazioni di tale senso melodico naturale. Anche la musica istrumentale ebbe uno sviluppo ulteriore, quantunque non servisse essenzialmente che come accompagnamento oppure come surrogato del canto; e ne abbiamo una prova in un trattato del secolo XIV, intitolato: «*Summa magistri Johannis de Muris*», che enumera strumenti d'ogni specie (organi, flauti, trombe, cornamuse, cetre, salterii, organistri, monocordi [cembali], viole, ecc.), e dice che essi hanno una notazione loro propria (*habent signa propria suarum notarum*). È più che verosimile che questa fosse ancor sempre l'antica notazione d'organo, che noi vediamo da ultimo apparire in documenti del secolo XV (nel trattato d'organo di Konrad Paumann: «*Fundamentum organisandi*»), sotto il nome di intavolatura tedesca. È facile immaginare, che gli strumenti dovevano avere una parte molto importante nei divertimenti popolari; le antiche canzoni da ballo (ballate), che avevano una parte principale danzata in modo regolare, e un'appendice danzata a salti in misura ternaria (detta anche *proportio*, perchè la sua misura era la *sesquialtera*), venivano bensì cantate, giacchè la tradizione ce le ha trasmesse tutte con un testo; ma ad esse si associavano gli strumenti (per lo più solo un violino od un flauto). Oltre alle ballate conosciamo altre forme speciali di canzoni popolari, come canzoni da caccia, canzoni soldatesche, amorose, satiriche, fanciullesche, e via dicendo. Meritano ancora speciale menzione le azioni cantate (*jeux*) del trovatore Adam de la Hâle (chiamato il «gobbo di Arras», 1240-1287), e sopratutto il «*Jeu de Robin et de Marion*», una specie di piccola operetta. In tutta questa musica profana pulsa una fresca e spontanea vita musicale, che è in aperto contrasto (e il confronto è a tutto suo vantaggio) col carattere tormentato e innaturale di quasi tutte le composizioni polifoniche dell'arte più elevata, che serviva quasi esclusivamente alla Chiesa. Del resto, può essere che i compositori abbiano cominciato assai presto ad elaborare a più voci e in forma schiettamente popolare

anche le canzoni popolari. Come già s'è detto, le *cantilenae* del secolo XIII erano verosimilmente composizioni di questo genere. Anche il «Canzoniere di Locheim», copiosa raccolta riferibile all'incirca al 1400, contiene alcune graziose canzoni composte a due e a tre voci, in forma popolare. Verso la fine poi del secolo XV si ebbe una così ricca fioritura di canzoni popolari composte a quattro voci, che negli incunaboli della stampa musicale dei primi decenni del secolo XVI troviamo una quantità straordinaria di tali «fresche canzonette tedesche» («*frischen teutschen Liedlein*», «*Reutterliedlein*», «*Gassenhawerlin*»), di *chansons* francesi, di «villanelle, frottole, ecc.» italiane, come pure di ballate di tutti i principali paesi («pavane», «gagliarde», e via dicendo). È vero che le composizioni medioevali a noi note sono in massima parte chiesastiche; ma non vuol dire per questo che nel medioevo il popolo fosse sterile di canti. Da una parte può essere che questi fiori selvatici non fossero ritenuti degni di passare ai posteri, e dall'altra è più che naturale che i teoretici della musica, che erano quasi tutti ecclesiastici, abbiano cercato anzitutto di eternare i risultati delle loro speculazioni. S'aggiunga a ciò che i musici di professione, i suonatori girovaghi, nei primi tempi del medioevo erano disprezzati e posti addirittura fuori della legge. Nel secolo XIII i suonatori erano messi al bando dalla Chiesa, «*propter abusum histrionum*», cioè perchè il suono degli strumenti profani turbava il raccoglimento dei fedeli e li volgeva a pensieri non religiosi. Nel codice sassone e in quello svevo i suonatori sono considerati come gentaglia, incapaci di guadagnarsi da vivere. Solo dopo essersi riuniti in sodalizi essi ottennero la protezione della legge e una posizione più rispettata. Il più antico sodalizio di questo genere fu quello viennese a S. Nicolai (1288); i musicanti ebbero allora un capo, che componeva le liti e dirigeva i sodalizi compresi in determinate circoscrizioni territoriali: tale capo ricevette nomi diversi nei diversi paesi, cioè: prefetto dei musi-

canti (*musikantenvogt*), *oberspielgraf*, re dei suonatori girovaghi, *Roi des ménétriers*, *Rex histrionum*, maresciallo, ecc. Gli ultimi resti di tali corporazioni musicali si conservarono fin verso la fine del secolo XVIII.

155. In che consistevano le cosidette «arti degli Olandesi»?

S' intendono sotto questo nome certe maniere di condotta delle voci, che, specialmente nei secoli XV e XVI, caddero nell' esagerazione, ma da principio erano sul tipo del canone; abbiamo veduto come si trovino esempi di tali «maniere» già nei secoli XII e XIII. Le più recenti indagini storiche hanno dimostrata del tutto erronea l' opinione che il contrappunto artificioso sia stato, per dir così, inventato nei Paesi Bassi; infatti risulta sempre più evidente, che prima che i Paesi Bassi attirassero sopra di sè l' attenzione del mondo musicale, tanto in Francia quanto in Inghilterra ed in Germania si era già lavorato assiduamente a perfezionare la composizione e la natura dell' imitazione. È tuttavia indiscutibile, che precisamente nell' epoca della massima fioritura di questo genere di stile, nessun paese del mondo ebbe un così gran numero di nomi illustri, come il paese che sta fra la Schelda e la Mosa; ed è pure un fatto, che nei secoli XV e XVI tutti i posti di maestri di cappella e di cantori delle chiese principali, a Roma, Vienna, Parigi, ecc, erano occupati da artisti che provenivano dai Paesi Bassi, e là avevano ricevuto la loro educazione artistica. Alle forme a noi già note si aggiunge in quest' epoca la messa, opera imponente già per la sua estensione, e formante un tutto organico, elaborato secondo un piano prestabilito ed unitario, specialmente col mantenere un «*cantus firmus*» per tutta la durata della composizione. Nella messa il corale gregoriano è solo mantenuto per le parole d'introduzione dei singoli pezzi (ad es., per le parole: «*Gloria in excelsis Deo*»), mentre il seguito, che è affidato al coro («*et in terra pax*», ecc.), non ha più nulla da fare col corale, ed è libera invenzione del compositore, che

gli dà le proporzioni di una grande opera corale. Perciò le notazioni delle messe presentano al principio di ciascun pezzo l'intonazione del sacerdote celebrante scritta in note corali:

Credo in unum Deum.

ovvero questa intonazione è omessa come superflua, e la notazione incomincia direttamente col coro (*Patrem omnipotentem*, ecc.). Le parti della messa comprese fra i singoli momenti del servizio divino (Introito, Collette, Orazioni, Epistola, Evangelo, Offertorio, *Prefatio*, *Paternoster*, Comunione) sono invariabilmente queste: *Kyrie*, *Gloria* (dossologia), *Credo* (simbolo, professione di fede), *Sanctus* con *Benedictus*, e *Agnus Dei*. Nelle più antiche messe complete che noi conosciamo (cfr. la *Missa se la face est pale* di Dufay, riprodotta nei «*Monumenti dell'arte musicale in Austria*», annata VII), troviamo già la particolarità di un *cantus firmus* mantenuto durante l'intera composizione; ma non è più il *cantus firmus* prescritto a tale scopo nel corale gregoriano, bensì un motivo scelto liberamente sia fra quelli corali, sia fra le melodie popolari di carattere profano. Non bisogna credere che con questo i compositori facessero, per così dire, violenza a sè stessi; essi invece avevano bisogno di una tale base, per potere su di essa intessere la libera trama delle rimanenti voci. Prima che si riconoscesse chiaramente l'essenza dell'armonia, la fantasia del compositore avrebbe ondeggiato qua e là senza sapere dove soffermarsi, se non avesse ricevuto un indirizzo ben determinato per mezzo di un tale *cantus firmus*. Ecco come dobbiamo immaginarci l'origine storica della composizione polifonica dei canti della messa: a partire dal secolo XII s'andò introducendo nei canti della messa il *discanto*, il contrappunto improvvisato

(*Déchant sur le livre*, «contrappunto alla mente»), finchè il pessimo effetto risultante dalle improvvisazioni simultanee di più cantori diversi costrinse a preparare in precedenza le composizioni a più voci. Del resto, cantore e compositore formarono ancora per lungo tempo una persona sola; i cantori, per così dire, si preparavano per iscritto alle loro esecuzioni, e per tal modo il comporre divenne affatto naturalmente una prerogativa dei cantori, che erano costretti dalla loro professione stessa a famigliarizzarsi colle complicate indicazioni della notazione mensurale. È noto che le difficoltà incontrate nell'impararla erano così grandi, che i fanciulli cambiavano voce prima di averla appresa, e perciò i cori erano composti di soli uomini, e le parti del soprano e del contralto erano affidate a falsettisti (tenorini), e più tardi, nel secolo XVI, ad eunuchi. Per tal modo, verso il 1430 appare nella letteratura musicale la messa a quattro voci, che per lo più ha, come *cantus firmus*, nella parte del tenore una canzone popolare (tradotta in note lunghe), con imitazioni nelle rimanenti voci; e i più antichi maestri sono lo scozzese John Dunstable o Dunstaple (morto il 24 dic. 1453 a Londra), padre del nuovo stile, e i suoi contemporanei olandesi Gilles Binchois (che nel 1452 era alla Corte di Filippo il Buono di Borgogna, e morì a Lilla alla fine del settembre 1460), e Guillaume Dufay (che nel 1428 era il più giovane dei cantori della Cappella pontificia in Roma, e morì canonico a Cambray il 27 novembre 1474). Con questi nuovi compositori, che da Johannes Tinctoris (1475) sono chiamati i maestri di Johann Okeghem, Antoine Busnois, Vincent Faugues e Firmin Caron, la composizione musicale entra in un periodo di rigogliosa fioritura. Accanto alla composizione di messe si sviluppò specialmente la composizione di motetti, pure sopra un *cantus firmus* e con molteplici ed artificiose imitazioni; fin dopo la metà del secolo XV prevale la composizione a tre voci, ma in seguito occupa il primo posto quella a quattro voci (specialmente Dusay

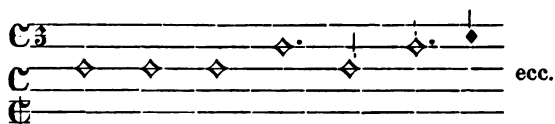
preferì, a quanto sembra, la composizione a quattro voci). Nelle opere di questi primi maestri le imitazioni sono ancora abbastanza libere e non troppo insistenti, e secondo Ambros il *cantus firmus* si può paragonare «al cerchio di legno che serve da scheletro ad una corona di fiori, dai quali è completamente mascherato». Nelle opere della prima metà del secolo XV si vedono ancora applicate, più o meno rigorosamente, le antiche regole della composizione a più di due voci, cioè si riconosce ancora che le voci sono composte successivamente, in quest'ordine: *tenor*, *discantus*, *contratenor*, e si riconoscono pure le voci composte per ultime, cioè la terza e la quarta. Ma il complicarsi degli artifizi dell'imitazione rese impossibile questo procedimento, e costrinse ad inventare tutte le voci simultaneamente. Andò acquistando sempre maggiore prevalenza quella forma d'imitazione, che noi chiamiamo oggidì canonica o severa, nella quale il motivo eseguito dalla prima voce che incomincia a cantare, serve di modello per il movimento delle voci che «attaccano» successivamente. Col richiedere valutazioni diverse delle stesse note per mezzo dei segni della misura si poteva rendere visibile la dipendenza di una voce dall'altra, anche quando l'imitazione era fatta in note di valore doppio o metà; anzi la possibilità di spostare le chiavi (cfr. 131) permetteva a quei tempi di dare alle note la stessa posizione sul rigo, anche quando il canto veniva imitato alla quinta superiore od inferiore, od a qualsiasi altro intervallo. Il riconoscimento di queste possibilità condusse ben presto a scrivere la composizione a più voci in forma di una voce unica, indicando soltanto con un cenno (il cosidetto «*canon*») in qual modo da quella voce si dovessero svolgere le altre. Tali notazioni di imitazioni severe, che propriamente prendevano il nome di «fughe» o «conseguenze», ricevevano il nome stesso di *canon* allorchè era omessa la chiave per la soluzione (*canon aenigmaticus*, canone enigmatico). Sono incredibili gli eccessi a cui è arrivato lo stile canonico! L'intervallo

fra le «entrate» delle singole voci venne sempre più abbreviato, fino alla *Fuga ad minimam* (ad intervallo di una minima), anzi, si fecero cominciare le voci simultaneamente, ma con diversa misura e con diverse chiavi; ovvero una voce cantava il testo a ritroso (canone retrogrado [*canon cancricans*], canone speculare), ovvero addirittura col foglio a rovescio. Una particolare virtuosità si esplicò pure nel trovare motti, che indicassero, velatamente, l'una o l'altra maniera di esecuzione; così «*canit more Hebraeorum*» indica che si deve leggere a modo degli Ebrei, cioè a ritroso; la stessa cosa è anche indicata con un verso che si può leggere da destra a sinistra e da sinistra a destra, ed è sempre lo stesso: «*Signa te, signa, temere me tangis et angis*», ecc. L'esecuzione col foglio a rovescio (in cui i passi ascendenti diventavano discendenti, e viceversa) veniva indicata colle parole: «*Qui se exaltat humiliabitur*». Le combinazioni raggiungono i limiti dell'impossibile in prescrizioni come «*Clama ne cesses*» («grida senza interruzione», cioè «ometti tutte le pause»), «*Noctem in diem vertere*» (cioè «leggi le note nere come bianche e le note bianche come nere» o, in altre parole, quelle di misura perfetta come imperfette, e viceversa), ecc. ecc. Questi artifizi cominciarono ad apparire già dopo il 1450, al tempo in cui salirono in gran fama i discepoli di Binchois e Dufay. I più eminenti fra essi sono: Johann Ockenheim od Okeghem (che nel 1454 era primo cantore di cappella alla corte di Carlo VII di Francia, e morì nel 1495), rinomato maestro di Josquin, de la Rue, ecc.; Jakob Obrecht (Hobrecht), uno dei più importanti e segnalati compositori (nato ad Utrecht nel 1430, maestro di cappella ad Anversa nel 1492, morto nel 1505); Antoine Busnois, Firmin Caron, Vincent Faugues, Johann Regis, Jaques Barbireau (morto nel 1491), e i due grandi teoretici Johannes Tinctoris (alla Corte di Ferdinando d'Aragona in Napoli nel 1475, morto nel 1511) e Franchino Gafori (nato a Lodi nel 1451, morto a Milano nel 1522). Fra i compositori

tedeschi ricordiamo specialmente Alexander Agricola, nel 1474 cantore della Cappella ducale a Milano, nel 1500 alla Corte di Filippo il Bello, ch'egli seguì in Spagna, dove morì nel 1506; Heinrich Finck, che dal 1492 al 1506 fu alla Corte reale polacca a Cracovia, e poscia a Stoccarda; Adam von Fulda, che fu anche scrittore segnalato; Paulus Hofhaimer, nato a Radstadt presso Salisburgo nel 1459, e morto in Salisburgo nel 1537), e i suoi contempòranei Heinrich Isaak (Arrigo Tedesco, morto a Vienna nel 1517) e Thomas Stoltzer (nato in Slesia, morto nel 1526 maestro della Cappella reale ungherese ad Ofen), ancora più importanti di lui. Ma il manierismo raggiunse il suo punto culminante fra i discepoli di Okeghem e i loro contemporanei, cioè nella cosidetta «seconda scuola olandese», i cui rappresentanti principali furono: Josquin de Près, il più insigne maestro di tutta quest'epoca (nel 1457 cantore della Cappella pontificia a Roma, morto nel 1521), Pierre de Larue (Petrus Platensis, che dal 1492 al 1510 fu cantore di cappella alla Corte burgunda), Anton Brumel (alla Corte di Ferrara nel 1505), Jean Mouton (morto a St. Quentin nel 1522), Gaspar van Werbeke, Giovanni de Orto, Mattheus Pipelare, Anton e Robert de Fevin, Jean Ghiselin, Philippe Bassiron, Loyset Compère (vissuti tutti verso il 1500). Al meraviglioso incremento preso dalla produzione musicale verso la fine del secolo XV non fu estranea l'invenzione della stampa musicale, dovuta ad Ottaviano dei Petrucci, e patentata nel 1498 dal Consiglio di Venezia*); grazie ad essa fu possibile una diffusione delle opere, della quale prima non s'aveva idea, e che naturalmenté diede un forte impulso alla produzione. Nelle edizioni di Petrucci (1501-1523) troviamo, in gran numero, opere dei princi-

*) L'autore del presente libro, nel suo studio «*Notenschrift und Notendruck*» («Scrittura e stampa musicale», 1896, con 28 fac-simili in fototipia), ha dimostrato che già 20 anni prima di Petrucci la stampa musicale era usata per i messali in una forma assai perfezionata.

pali maestri della fine del secolo XV e del principio del XVI, fra cui volumi intieri di messe di Josquin, Agricola, Brumel, Ghiselin, Larue, Obrecht, Orto, Isaak, Gaspar [van Werbeke], Mouton, Fevin, ecc., e copiose raccolte di motetti (fra cui sono degni di nota i «Motetti della corona», 1514-19). Le messe dei maestri di quest'epoca hanno di regola un nome, tratto dalle prime parole della canzone popolare o dell'inno che si è usato come *cantus firmus* (così quasi tutti i maestri olandesi, a cominciare da Dufay, hanno composto messe sopra una canzone soldatesca francese *L'homme armé*; inoltre abbiamo messe *Malheur me bat*, *Bon temps*, *Faisant regrets*, ecc., e messe *Ave, regina coelorum*, *Ave, maris stella*, *Da pacem*, *Salva nos*, ecc.); le messe, che non avevano nel tenore un tale *cantus*, erano chiamate «*Missae sine nomine*». Se si aveva nel tenore un «ostinato», cioè la ripetizione insistente di poche note, che avevano per lo più un qualche significato recondito, allora la messa s'intitolava colle sillabe di solmisazione di tali note: così abbiamo la messa *La sol fa re mi* (= *Laissez faire moi*) di Josquin. Un vero sfoggio di arte contrappuntistica si ha nella messa di Josquin «*L'homme armé*» *super voces musicales*. Mentre negli antichi contrappunti del *cantus firmus* le note erano prolungate tanto, che riusciva impossibile tener dietro alla melodia, al tempo della seconda scuola olandese divenne comune il ripetersi dello stesso *cantus firmus* in più maniere diverse. Nella messa ora menzionata Josquin fa cantare la nota canzone dal tenore, e al *Kyrie* la fa incominciare colla prima *vox musicalis* (sillaba di solmisazione *Ut*, cioè *do*), al *Gloria* la fa incominciare e terminare con *re* (seconda *vox musicalis*), al *Credo* con *mi*, al *Sanctus* con *fa*, al primo *Agnus* con *sol* e al terzo con *la*, ma questa volta la fa cantare dal soprano, essendo troppo alta per il tenore. Al *Gloria*, la canzone viene cantata due volte, e la seconda volta a ritroso (*cancricat*), al *Credo* tre volte, di cui la seconda a ritroso. La stessa canzone compare inoltre

ora nel discanto, ora nel basso o nel contralto, oppure le voci, composte in contrappunto libero, si vanno imitando reciprocamente ora in forma severa, ora in forma più libera. Il secondo *Agnus* è un canone a tre voci, che è notato come una voce con tre diverse indicazioni di misura (*tria in unum*). Lo riproduciamo qui come saggio di cosiffatti artifizi (ricordiamo di passata che Pierre de Larue ha notato per intiero la sua messa «*O salutaris hostia*» come *Fuga quatuor vocum ex unica*). Ecco la notazione dell'*Agnus*:

ed eccone la risoluzione in note moderne (espressa in valori più brevi, secondo il solito):

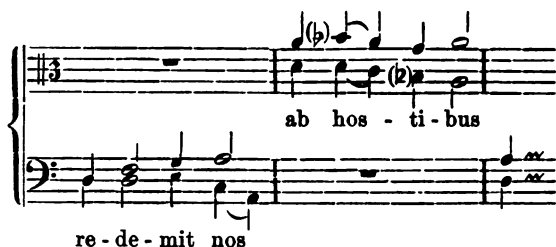
Da questo esempio si può fare un giudizio generale approssimativamente esatto sopra l'effetto armonico delle composizioni ottenute con tali artificiose combinazioni. Dappertutto si trovano vuoti, e abbastanza spesso l'armonia manca di determinatezza; e ciò è in parte spiegato dal perdurare della concezione puramente melodica delle tonalità ecclesiastiche, per la quale ancora nel secolo XVI (Glarean) le singole voci di una composizione polifonica si consideravano come poste in tonalità diverse, ad esempio il tenore nel tono frigio ed il basso nell'ipodorico. Ma in tutte queste opere d'arte contrappuntistica la peggio toccava al testo. Non si riusciva a dare un'impronta caratteristica generale all'intera composizione, e neppure era il caso di pensare ad una declamazione corretta. I compositori avevano già il loro da fare a venire a capo dell'improbo lavoro di realizzare in forma musicalmente pura quelle combinazioni, che oggidì appaiono a noi così stravaganti. Il testo veniva semplicemente indicato sotto al principio ed al termine di ogni voce; la distribuzione e le ripetizioni di esso erano abbandonate all'arbitrio dei cantori. Perciò in un coro numeroso può essere avvenuto che i singoli cantori cantassero il testo in modo differente; e la conseguenza inevitabile di tal fatto fu che la natura fece valere i suoi diritti, e s'impose quindi nuovamente una maggiore corrispondenza fra la melodia e le parole.

156. Questa semplificazione dello stile e questa più accurata trattazione del testo si effettuarono tutto d'un tratto, ovvero poco per volta?

Tutto d'un tratto nella composizione delle messe e dei motetti, a poco a poco invece in quella delle canzoni e forme analoghe. La composizione in forma di canzone, anche nelle epoche più antiche a noi note del suo sviluppo, appare di fattura più semplice che i motetti e le messe. Il canzoniere di Locheim (metà del secolo XV) contiene, fra l'altro, una composizione a tre voci: «*Der Wald hat sich entlaubet*» («Il bosco si è spogliato

delle sue foglie»), che ha già una fisionomia affatto identica a quella delle canzoni di Paul Hofhaimer o di Heinrich Isaak, cioè una struttura chiara basata sulle rime del testo, un visibile cadenzamento armonico, nessuna imitazione, e un movimento abbastanza indipendente delle singole voci, malgrado l'andamento concorde delle voci stesse considerate nel loro complesso. In quell'epoca di speculazione artistica la canzone si è evidentemente mantenuta fedele alla natura. Il corale gregoriano per la sua intima essenza era da lungo tempo divenuto antiquato, e si era ridotto ad un rigido scheletro, che gli artisti credevano loro sacrosanto dovere di rimettere in carne, senza che però il loro sentimento potesse essere abbastanza potentemente scosso da quelle antiche melodie, spogliate d'ogni loro vitalità ed attrattiva. Da ciò lo strano fatto del ricorrere, anche per le composizioni sacre, alla canzone popolare, la quale naturalmente doveva, per non dar scandalo, essere stirata sul letto di Procuste, appunto come il corale gregoriano. Ma nei casi in cui non si era trattenuti da codesti riguardi ecclesiastici, la sana freschezza d'invenzione di queste melodie-canzoni esercitava sul compositore una salutare influenza suggestiva; il timore di recare sfregio alla canzone, divenuta cara, guidò il loro stile su altre vie più naturali. Ma prima di tutto essi rispettavano il diritto del testo. La composizione delle «frottole» italiane del secolo XV si rivela in molti casi di una semplicità eccessiva, che giunge fino a mettere in non cale le leggi cardinali della condotta delle voci. Le poesie di queste canzoni, formate sempre da più strofe di uguale struttura, avevano spesso un testo di alto valore poetico, benchè non immune da una semplicità eccessiva ed anche talora da oscenità, testo che poteva far rispettare dal compositore i suoi diritti assai meglio che non gli eterni ed invariabili canti della messa e dei salmi, già messi in musica le mille volte. Queste canzoni semplici costituivano, insieme alle danze (che venivano pure cantate), la buona musica domestica di quei tempi, alla quale si domandava, come

oggidì, «qualcosa per il cuore», che i dotti artifizi contrappuntistici lasciavano insoddisfatto. Nella composizione delle danze e delle canzoni cominciano anche a far capolino già nel secolo XV le tonalità moderne, cioè il «maggiore» e il «minore», che, come già sappiamo (138), verso la metà del secolo XVI vennero stabilite come quinto e sesto tono ecclesiastico (9°-12° dell'enumerazione comprendente anche i «plagali»), allorchè si fu costretti a riconoscere che i toni antichi non bastavano più ai bisogni della pratica. Naturalmente questi due generi di stile, cioè quello delle imitazioni artificiose, incuranti del testo, e quello più semplice, tendente a mettere in luce il testo e la melodia principale (affidata al tenore), non si succedettero l'uno all'altro in modo brusco ed immediato, bensì attraverso una serie di forme di transizione. Da un lato noi troviamo già nel secolo XV *chansons* francesi (di Dufay, Busnois ed altri), che hanno due voci (tenore e discanto), svolte in forma di canone, ora severo ora più libero, mentre una terza voce (il *contratenor*), scritta evidentemente per ultima, serve a completare la composizione e non ha un andamento fisso e prestabilito; naturalmente il testo non viene sillabato simultaneamente dalle voci, ma è distribuito in esse in modo diverso, e tuttavia i suoi diritti sono in ciascuna voce rispettati. Le più antiche opere edite da Petrucci (l'Odhecaton, 1501-03) contengono un gran numero di tali canzoni dei compositori olandesi più antichi. La composizione della canzone s'elevò alla perfezione artistica propria della musica sacra verso il 1550, nel madrigale. La più antica raccolta a noi nota di madrigali fu pubblicata nel 1533 («Madrigali novi»), quasi contemporaneamente ai madrigali di Hubert Naich. Già nel 1536 Willaert musicava madrigali di Philippe Verdelot per canto e liuto. Nel 1539 fu pubblicato il primo libro di madrigali dell'olandese Jachet Arcadelt; questi madrigali erano a cinque voci, e d'allora in poi si preferì questo numero di voci agli altri possibili (tre, quattro, sei). I madrigali di Arcadelt fecero molto

chiasso. I suoi seguaci immediati furono Jachet van Berchem, Giacques de Wert, Hubert Waelrant, Costanzo Festa (il primo madrigalista italiano), Adriano Willaert, Claudio Merulo, Cipriano de Rore, Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Orlando Lasso, e in Inghilterra Thomas Morley, Orlando Gibbons ed altri. Per lo più il madrigale è d'argomento erotico, al pari della canzone; il testo non è lungo nè diviso in strofe, ed ha verso la fine un arguto concetto epigrammatico. La canzone e il madrigale rappresentano adunque in quell'epoca le forme più elaborate della canzone; in queste composizioni i passi composti con naturalezza, ed aventi piuttosto un effetto armonico, si alternano con imitazioni. Ma d'altro lato, anche nella composizione sacra s'incontrano già abbastanza presto, benchè in casi isolati, tendenze ad uno stile più naturale; sembra che specialmente Josquin de Prés abbia compreso l'efficacia di effetto delle armonie sostenute: infatti nelle sue opere ne troviamo spesso in mezzo agli artificiosi periodi contrappuntati. In un inno *Christum ducem* (stampato nei « Motetti della corona I » di Petrucci) vediamo addirittura il ritorno voluto e cosciente alla ritmica semplice e chiara degli antichi inni ad una voce. Ne riportiamo qui il principio:

La scansione più giusta e la composizione sillabata, che qui osserviamo, non sono però dovute ad una ispirazione personale di Josquin, bensì sono un segno dei tempi. Il risorgere dello studio delle lingue, letterature ed arti dell'antichità condusse pure allo studio della musica antica; ma da principio non si tentò che di rimettere in onore i «metri» antichi. A quanto pare, uno speciale impulso a tale movimento fu dato dal famoso umanista Konrad Celtes di Ingolstadt, il cui discepolo Peter Tritonius pubblicò nel 1507 ad Augsburgo (editore Erhard Öglin) una raccolta di composizioni a 4 voci «nota contro nota» di odi di Orazio e d'altri, ed anche di metri eroici ed elegiaci, e in parte di poesie dello stesso Celtes; vi si trovano in tutto 22 metri diversi («*Melopoeiae sive melodiae tetracenticae*», ecc.) in cui il rapporto fra «lunghe» e «brevi» è riprodotto esattamente come 2:1. Già tre anni prima (1504) Petrucci aveva compreso nel quarto libro delle «Frottole» alcune composizioni semplici, che tendevano parimenti alla riproduzione corretta di metri antichi (*Ode, Versi latini*), ed anche un «Modo di cantar sonetti» (di cui si trovano altri esempi anche nel quinto e sesto libro delle «Frottole»), che forse debbono pure esser riferiti all'impulso dato da Celtes. Seguirono le sue orme Franciscus Bossinensis con due composizioni di odi oraziane, in un'opera in intavolatura per canto con accompagnamento di liuto (1509), Hans Judenkunig (1523), Ludwig Senfl (1534), Benedikt Ducis (1539) e Paul Hofhaimer («*Harmoniae poëticae sive nonnulla carmina Horatii*» 1539).

Nel 1547 Glareau sostenne, nel suo «*Dodekachordon*», che tali composizioni di odi (di cui egli stesso era cultore) dovessero essere cantate non a più voci, bensì ad una sola voce. Verso la fine del secolo XVI e all'incirca fino alla metà del secolo XVII il canto metrico di canzoni latine di carattere sacro fu un ramo degli studi scolastici. Nel 1584 si pubblicarono parafrasi di salmi in metri antichi, dettate da Georg Buchanan e composte ad una voce da Statius Olthovius, nel 1586 «*Chansonnettes mesurées*» a 4 voci di Antoine de Baif (ripubblicate nell'opera «*Maîtres musiciens de la renaissance française*» di H. Expert, 1899), nel 1596 venti odi latine di Helmbold, soprintendente di Mühlhausen, «*pro scansione versuum*», messe in musica da Johann Eccard, e infine nel 1609 le «*Melodiae scholasticae*» di Bartholomeus Gese (Gesius), inni sacri di vario metro, composti tutti ad un modo. Tutte queste odi erano composte «nota contro nota», cosicchè l'interesse del compositore doveva concentrarsi tutto nella verità dell'espressione e nell'armonia; in esse adunque dobbiamo ricercare senza dubbio le prime manifestazioni della musica armonica. Anche la introduzione voluta di passi cromatici nelle composizioni (v. n. 134) è da riferirsi allo studio degli antichi, e contribuì parimenti in modo essenziale a liberare la composizione armonica da ogni oscurità e confusione. — Per quanto sia grande l'importanza di questi fattori, che prepararono una purificazione della composizione artificiosa della seconda scuola olandese, fu tuttavia ancora necessario uno speciale impulso, che facesse riconoscere ai maestri le aberrazioni commesse appunto nelle loro opere più grandi e più celebrate. Questo impulso fu dato dalla Riforma. Come è noto, uno dei primi atti di Lutero fu la risurrezione del canto sacro, e la partecipazione della comunità dei fedeli al canto; a tale scopo egli sostituì al corale gregoriano canzoni rimate e divise in strofe, la cui melodia e composizione a più voci in parte era tratta dalle canzoni popolari più in voga, e in parte era sopra queste model-

lata; in quest' ultimo caso si poteva trattare o di una invenzione affatto libera, ovvero di un rimaneggiamento di inni e sequenze della Chiesa antica. Alcuni canti vennero anche presi a prestito dai Fratelli boemi (Hussiti); non bisogna infine dimenticare, che in Germania il canto a forma di canzone aveva già prima della Riforma incominciato ad introdursi nella Chiesa. Un processo affatto analogo di trasformazione di canzoni popolari in canzoni sacre si compiva pure in Olanda, dove verso la metà del secolo XVI Tylman Susato pubblicava le «*Souter lidekens*» (canzoni salmistiche), rifacimenti dei salmi, su melodie di note canzoni popolari olandesi del tempo. È quasi indubitato, che il fervore religioso destato nei cuori dei credenti dal canto protestante eseguito dalla comunità, fu una delle cause che spinsero il Concilio tridentino (1545-63) ad intraprendere una riforma della musica sacra cattolica, ed anzitutto a togliere dal tenore i testi scandalosamente lascivi delle canzoni popolari; ed è pure da riferirsi alla crescente potenza della musica sacra protestante la decisione presa nel 1564 dalla Congregazione dei Cardinali, di bandire affatto la musica dalla Chiesa, ove non si fosse riusciti a darle maggior dignità ed a meglio adattarla al significato delle parole. L' elevato stile di Palestrina in ultima analisi fu, per così dire, creato per ordine della Chiesa, e ciò naturalmente non sarebbe stato possibile, se non si fossero già realizzate in precedenza le condizioni necessarie al suo sviluppo, cioè se i maestri non si fossero già da lungo tempo abituati a scrivere, oltre le opere artificiose, anche opere di più semplice fattura. Abbiamo già rilevato sopra come appunto in Josquin, che è il rappresentante dell' arte olandese giunta al colmo dell' artificiosità, si scorga già distintamente questo ritorno allo scopo più ideale della musica; questo ravvedimento si andò poi diffondendo sempre più nel corso del secolo XVI, ed a ciò contribuì, e non in minima parte, il carattere particolare e il modo di sentire di quella nazione, che doveva ben presto succedere agli

Olandesi nell' egemonia musicale: l' Italia. Anche la grandezza semplice di Orlando di Lasso, che s' avvicina molto a Palestrina, è certamente da attribuirsi all' essere egli stato allevato in Italia, benchè fosse olandese di nascita.

157. Come è adunque avvenuta questa purificazione della composizione polifonica? Sono gli Olandesi che hanno introdotto fra gli Italiani l' «alta scuola» del contrappunto, o non sono invece gli Italiani che hanno insegnato agli Olandesi una composizione più aggraziata?

C' è del vero in ambedue queste affermazioni. Già ai tempi della prima e seconda scuola olandese l'Italia noverava importanti autori teoretici, cioè Franchino Gafori, Filippo di Caserta, Pietro Aaron e Ludovico Fogliani, dalle cui opere non si può certo conchiudere che l' arte fosse allora in Italia in cattive condizioni. Tuttavia è innegabile, che vere scuole di compositori e vero rifiorire della musica non si ebbero in Italia che quando Adriano Willaert venne a stabilirsi in Venezia. Willaert era allievo di Jean Mouton e di Josquin de Prés, e già prima del 1520 aveva passato alcuni anni a Roma ed a Ferrara, poi alla Corte di Ludovico II di Boemia e d' Ungheria, finchè nel 1527 divenne maestro di cappella della chiesa di S. Marco in Venezia. Uno dei cantori di cappella della stessa chiesa era Verdelot. L' invenzione del madrigale non è per nulla da attribuirsi a Willaert, quantunque egli si sia compiaciuto assai di questa nuova forma musicale (cfr. 156); una creazione veramente sua è la composizione a coro doppio, che egli per primo usò nei Salmi vespertini pubblicati nel 1550 («accommodati da cantare a uno et a duoi chori»). Verosimilmente quest' idea gli fu suggerita dall' avere la chiesa di S. Marco due organi, posti l' uno di fronte all' altro. Sembra pure ch' egli abbia iniziato lo sviluppo veramente artistico della composizione per organo («Fantasie», «Recercari», «Contrapunti», a tre voci, adatti per essere cantati o suonati, 1559). I più

celebri discepoli di Willaert sono Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore e Gioseffo Zarlino. Andrea Gabrieli, succeduto nel 1566 a Claudio Merulo nel posto di secondo organista della chiesa di S. Marco, perfezionò la composizione a coro doppio, ma fu specialmente importante come cultore della composizione per organo («Intonazioni» 1593, «Ricercari» 1595) e lasciò in eredità la sua arte al nipote Giovanni Gabrieli, ad Hans Leo Hassler, ed a Jan Pieters Sweelinck, fondatore della scuola di organisti nord-tedesca. Per tal modo l'Italia divenne veramente il paese dove i musicisti venivano a perfezionare la loro educazione artistica; e Heinrich Schütz, il decano dei maestri tedeschi della musica sacra protestante, venne in pellegrinaggio a Giovanni Gabrieli, illustre figlio in arte di Andrea, che diede parimenti un potente impulso alla composizione a più cori ed alla musica per organo. Giovanni Gabrieli, nato nel 1557, morto nel 1612, nel 1585 succedette a Merulo nel posto di primo organista della chiesa di S. Marco. Cipriano de Rore, nato nel 1516 a Mechinia (perciò olandese di nascita), dal 1563 al 1565 fu maestro di cappella della chiesa di S. Marco, al posto di Willaert; egli fu rinomato specialmente come madrigalista («Madrigali cromatici», 1560-68), ma scrisse anche messe, motetti, ecc., fino ad otto voci. Infine Gioseffo Zarlino, nato nel 1517, succeduto nel 1560 a de Rore nel posto di maestro di cappella della chiesa di S. Marco, e morto nel 1590, fu il più rinomato maestro di contrappunto del suo tempo; a lui spetta il vanto imperituro di avere chiaramente riconosciuto e definito la duplice natura dell'armonia (accordo maggiore e accordo minore). Zarlino seppe esporre con maggiore chiarezza dei suoi predecessori la dottrina del contrappunto in un ben ordinato sistema («Istituzioni armoniche» 1558, «Dimostrazioni armoniche» 1571, «Sopplimenti musicali» 1588) e inaugurò inoltre una nuova êra musicale, quella della musica armonica. — Non meno importante della scuola veneziana fu la scuola romana, che sorse alquanto più tardi, e della quale per lungo tempo si

considerò erroneamente come fondatore Goudimel. Verosimilmente Goudimel, nato nel 1505 a Besançon, non venne neppure a Roma, e visse invece a Besançon, Metz e Lyon; è certo ch'egli fu il primo compositore francese di musica sacra protestante, inquantochè mise in musica in più modi (cioè in stile più ricercato ed in stile più semplice) la traduzione dei salmi di Marot e de Beze, servendosi di melodie già esistenti; ed è pure accertato ch'egli, nelle giornate sanguinose di Lione, dal 28 al 31 Marzo 1572, fu ucciso come ugonotto e gettato nella Saône. Lo stile di Goudimel è pieno di effetto sonoro, al pari di quello di Willaert, ed è bensì ad imitazioni, ma senza ricercatezze. A quanto pare, la leggenda che fa di Goudimel il fondatore della scuola romana si fonda sopra un equivoco; infatti si attribuisce a Palestrina un maestro di nome Gaudio Mell, ma questa notizia è di data posteriore (1685). Perciò si deve considerare come vero fondatore della scuola romana Giovanni Maria Nanino (1545-1607); nella sua scuola insegnò temporaneamente anche Palestrina, come pure Giovanni Bernardo Nanino, nipote dello stesso Nanino (1550-1623). Anche la scuola romana era propensa, al pari della veneziana, ad aumentare il numero delle voci. Oltre alla molteplicità delle voci, la scuola romana ha un'altra caratteristica: la sobrietà in fatto di artifizi canonici olandesi. Questa più spiccata tendenza alla naturalezza di espressione si nota già in Costanzo Festa (1517-45). Giovanni Animuccia, predecessore di Palestrina nel posto di maestro di cappella della basilica di S. Pietro, scrisse molte composizioni a 6 voci (messe, motetti, madrigali); le sue «Laudi», scritte per l'oratorio di S. Filippo Neri, sono canti innici di struttura assai semplice. Non è per caso che il suo stile s'avvicina molto a quello di Palestrina; ambedue furono spinti a semplificare lo stile dalle esigenze sempre più imperiose della Chiesa; e ne abbiamo una prova in questo, che il canonico Cenci, nel dare un giudizio sopra una serie di opere scritte da Animuccia nel 1568 appositamente per la Cappella pontificia, dice

come esse «soddisfino pienamente ai requisiti fissati dal Concilio tridentino». Non fa più meraviglia, che Animuccia abbia scritto 40 inni, 4 motetti e 3 messe in cinque mesi, quando si pensi che il suo stile era già per sè stesso conforme alle prescrizioni del Concilio di Trento, e quindi egli non aveva che da scegliere fra i suoi lavori.

Ma il più glorioso rappresentante della scuola romana è Giovanni Pierluigi Sante, detto da Palestrina, nato nel 1514 o nel 1515 in Palestrina; egli fu dapprima maestro di cappella della chiesa del suo paese, ma nel 1551 era già *Magister puerorum* (maestro del coro dei fanciulli) alla basilica di S. Pietro in Roma, e pochi mesi dopo fu nominato maestro di cappella; nel 1555 si dimise da tali uffici ed entrò nella Cappella Sistina come cantore di cappella, ma ne fu scacciato mediante intrighi, col pretesto che era ammogliato. Infine, dopo aver occupato posti secondari di maestro di cappella al Laterano e a Santa Maria Maggiore, egli salì tutto ad un tratto nella più alta considerazione, presentando nel 1564 alla Congregazione dei Cardinali tre messe, che salvarono la musica dall' essere bandita dalla Chiesa; egli dovette tale onore alla profonda impressione prodotta nel 1560 dai suoi «Improperii» (lamentazioni del Venerdì santo); l' opera che decise della sua vittoria fu specialmente la «*Missa Papae Marcelli*», a sei voci, dedicata alla memoria del papa Marcello II. Palestrina fu allora nominato compositore della Cappella pontificia, e nel 1571 ottenne il posto di maestro di cappella della basilica di S. Pietro, resosi vacante per la morte di Animuccia. Egli morì onorato ed ammirato dal mondo intero, il 2 Febbraio 1594. Dopo quanto abbiamo detto sopra, appare evidente che lo «stile di Palestrina» non fu propriamente qualcosa di nuovo; l' unica novità stava nel modo logico, unitario e veramente geniale di attuare la purificazione della composizione polifonica, purificazione che in forma meno perfetta costituiva già la caratteristica principale dello stile di Willaert, di Festa, di Animuccia; nella

toccante verità di espressione, nell' alta nobiltà del sentimento, che non s'appagava più di una musica artificiosa e tutta imitazioni; nella tecnica considerata non più come scopo a sè stessa, ma soltanto come mezzo per attuare l' ideale artistico. Palestrina fu uno di quei maestri favoriti da Dio, fra le mani dei quali il fango diventa oro, e di cui s' incontrano così pochi esempi nel corso dei secoli. Egli non ha creato nuove forme, e neppure un nuovo stile o «maniera»; egli fu grande perchè scrisse per intimo impulso del cuore, e perchè ad una straordinaria ricchezza di sentimento accoppiava una padronanza assoluta dei mezzi artistici del suo tempo; egli non fu uno spirito speculatore in cerca di novità, e neppure un epigone imitatore; egli fu un vero genio. Infatti egli non rinuncia all' arte dell' imitazione, che anzi sa trattare con somma maestria, e neppure disdegna il libero uso di suoni elevati ed abbassati, introdotto dalla scuola veneziana e specialmente dai «cromatici»; egli non si attiene scrupolosamente agli antichi toni ecclesiastici, e tuttavia non li rinnega; in conclusione, fa ciò che ha fatto il genio in ogni tempo: crea nelle forme del suo tempo, attingendo l' ispirazione dalla fonte copiosa della naturalezza musicale, le cui leggi il genio conosce per istinto. L' edizione completa delle opere di Palestrina (pubblicata dal 1864 al 1894 da Breitkopf e Härtel) comprende 93 messe, di cui 28 a cinque voci, 21 a sei voci, e 5 ad otto voci; 179 motetti, di cui 47 ad otto voci e 4 a dodici voci; e infine un gran numero di *Magnificat* (anche ad otto voci), lamentazioni, offertorii, litanie, inni, salmi vespertini e madrigali. Anche nei due Nanino appare la stessa tendenza alla composizione a più di cinque voci, quasi per compensare la mancanza di artifizi imitatorii; e a questo riguardo conviene notare, che le composizioni ad otto voci della scuola romana non sono ideate per «cori spezzati», come quelle della scuola veneziana, bensì trattano tutte le voci come appartenenti ad un solo coro. In seguito, allorchè appare la composizione accompagnata con strumenti (v. il capitolo seguente),

il tratto caratteristico della scuola romana diventa la esclusione di un accompagnamento indipendente, cioè il cosidetto stile «a cappella», e l'espressione «stile palestriniano» acquista, a partire da quest'epoca, tale significato secondario. Allora il numero delle voci viene ancora aumentato (dividendolo però in due o più cori); mentre gli epigoni immediati di Palestrina, come Anerio, Suriano, Vittoria, si limitano ancora sostanzialmente ad otto voci, i compositori romani del secolo XVII, Gregorio Allegri (m. nel 1652), Paolo Agostini (m. nel 1629), Antonio Cifra (m. nel 1638), A. M. Abbatini (m. nel 1677), P. Fr. Valentini (m. nel 1654), Vincenzo Ugolini (m. nel 1626), Orazio Benevoli (m. nel 1672), G. E. Bernabei (m. nel 1687), e gli ultimi epigoni G. Ott. Pitoni (m. nel **1743**) e Pietro Raimondi (m. nel **1853**), accrebbero il numero delle voci a 16, 24, 48, 64 e fin 96, il che naturalmente fu una aberrazione ben peggiore dei canoni enigmatici degli Olandesi. Contemporaneo ed uguale per merito a Palestrina ed a Giovanni Gabrieli fu il maestro olandese Orlando di Lasso (*Orlandus Lassus*). Nato nel 1532 a Mons nell'Hennegau, a partire dal 1550 visse parecchi anni a Milano, alla Corte di Ferdinando Gonzaga, vicerè di Sicilia, e nel 1556 fu chiamato dal duca Alberto V a Monaco, dove dal 1562 fino alla sua morte (14 Giugno 1594) occupò il posto di maestro della cappella di Corte. A quanto pare, Lasso subì da una parte l'influenza dei maestri italiani del tempo, tanto dei veneziani quanto dei romani, e dall'altra anche quella dei maestri tedeschi Heinrich Isaak e Ludwig Senfl (morto nel 1555 maestro della cappella di Corte a Monaco), senza che si possa tuttavia considerarlo come un imitatore degli uni o degli altri. Egli invece, e per la sua somma genialità e per la sua immensa produttività, appare come un maestro assolutamente autonomo, e si può chiamare il Palestrina della Germania. La differenza fra il suo stile e quello dei maestri olandesi può essere caratterizzata a un dipresso colle stesse parole, di cui ci siamo serviti a proposito di Palestrina. Anch'egli

seppe fare della tecnica un mezzo ai suoi fini; la maggiore pienezza armonica delle sue composizioni è prodotta da una parte dal frequente uso di più di 4 voci (spesso egli scrive per cinque e sei voci), il che si potrebbe riferire ad influenze italiane, ma dall' altra anche da una armonizzazione più chiara, che s' avvicina già maggiormente a quella delle tonalità moderne — e qui è evidente l' influenza della canzone tedesca. Oltre a 2000 sono in tutto le opere di Lasso, fra cui circa 1200 motetti, 52 messe, 100 *Magnificat*, molti Uffizi, Vigilie, madrigali, *chansons*, canzoni tedesche (*lieder*), ecc., ecc. Degni di speciale menzione sono i suoi «Salmi penitenziali Davidici» (*Psalmi poenitentiales*, pubblicati nel 1584, di cui una bellissima copia manoscritta su pergamena con miniature è ornamento della biblioteca di Monaco); una copiosa antologia di opere di Lasso fu pubblicata dal 1573 al 1576 in cinque volumi, sotto il titolo di «*Patrocinium musices*», a spese del duca di Baviera. Una monumentale edizione completa delle opere di Lasso, che si calcola ascenderà a 60 volumi, si sta pubblicando fin dal 1894 dalla casa editrice Breitkopf e Härtel; la redazione ne è affidata al Rev. Dott. F. S. Haberl (solo per il *Magnum opus musicum*) e ad Ad. Sandberger. Questi due astri risplendenti dell' epoca della musica polifonica (1594) impallidirono quasi nello stesso tempo e rapidamente dinanzi alla scoperta del nuovo principio stilistico, che doveva diventare il tratto caratteristico di un' epoca nuova, e stendere ben presto sulla ricca fioritura dell' epoca passata un denso velo, che solo in questi ultimi tempi di minuziose investigazioni storiche si è tentato di risollevare.

Capitolo 12°.

Il sorgere della monodia accompagnata.

157. Il passaggio al terzo periodo principale della storia della musica, al periodo cioè della musica armonica o della melodia accompagnata, è segnato nettamente da uno speciale avvenimento, oppure si compie solo a poco a poco, per l'ulteriore sviluppo dei germi di cui si è parlato nel capitolo precedente?

Il riconoscimento dell' essenza dell' armonia nel secolo XVI (Zarlino) appare indubbiamente come il risultato finale di un graduale processo evolutivo; e lentissimo fu il movimento d'idee, che trasse a considerare la composizione polifonica dal punto di vista delle combinazioni di suoni che ne risultavano. Ma l' antico modo di vedere, secòndo il quale le voci erano serie di suoni svolgentisi l' una accanto all' altra, scomparve improvvisamente coll' apparire del basso numerato (v. 135). Nel secolo XVI si fece pure strada a poco a poco la convinzione, che nulla commovesse tanto profondamente il cuore, quanto una bella melodia, percepibile come un tutto unico nella sua naturale connessione colla parola, e non turbata da seccanti imitazioni o da un frequente incrociarsi delle voci. Ma la cosciente estrinsecazione di tale idea in uno stile nuovo, nel quale la melodia fosse affidata esclusivamente ad una voce, e le altre voci non fossero che ancelle, accompagnatrici della medesima, aventi per solo scopò di intensificarne l' espressione, si effettuò in modo affatto improvviso, come una di quelle invenzioni che fanno epoca. Con ragione s' è già detto più volte, che la semplice canzone a più voci, della cui esistenza noi abbiamo potuto trovar traccie fin nel secolo XV, special-

mente in Germania, e che ad ogni modo verso il 1450 aveva già raggiunto il suo pieno sviluppo, deve essere considerata come un notevolissimo prodromo della monodia accompagnata. Benchè ancora nel secolo XVI i compositori considerassero il tenore come voce principale, e perciò gli affidassero sempre la melodia (*Cantus firmus*), sulla quale erigevano l'edifizio polifonico, tuttavia essi non potevano a meno di riconoscere che, specialmente nella composizione nota contro nota, non era il tenore, ma bensì la voce più alta, cioè il soprano, che appariva come il coronamento del tutto ed aveva il massimo risalto. La graduale sostituzione del nuovo nome «*Cantus*» al vecchio nome «*Discantus*», avvenuta nel secolo XVI, proverebbe che a quell'epoca si aveva già realmente piena coscienza del significato melodico della voce più alta. Ma il sorgere dell'accompagnamento istrumentale fu il fatto decisivo, che condusse a riconoscere definitivamente l'importanza della melodia nella polifonia. Molto tempo prima dell'invenzione della monodia fiorentina, aveva cominciato a svilupparsi un vero accompagnamento istrumentale del canto da non confondere coll'uso più antico di far suonare gli strumenti all'unisono colla melodia, con o senza bassi tenuti (bordoni). Non è che i compositori scrivessero già nel secolo XV, od ancor prima, accompagnamenti istrumentali indipendenti per melodie cantate; questo non è certamente avvenuto. Ma è assodato invece, che già in epoche molto antiche si usava far eseguire una o due voci delle composizioni polifoniche dal canto, e le altre da strumenti. Come già sappiamo (73), nel secolo XVI si avevano già famiglie complete di tutti gli strumenti in uso, cosicchè le composizioni a 4 ed a 5 voci potevano essere eseguite o rinforzate con istrumenti appartenenti ad una stessa famiglia; anzi molte composizioni del secolo XVI venivano pubblicate colla scritta: «eseguibile dal canto o da qualunque specie di strumenti». Nei casi in cui si suppliva con istrumenti alla mancanza di alcune voci, non poteva passare inosservato il predominio della voce

umana, più ricca d'espressione, sopra gli strumenti; e questo contrasto doveva essere ancor più evidente, quando alla voce umana erano associati non gli strumenti a fiato o ad arco, ma quelli a corde pizzicate (liuto, cembalo), così poco sonori. Ma questa combinazione di elementi eterogenei era molto in voga già prima del secolo XVI: già nel 1509 Petrucci pubblicava 70 *frottole* (semplici canzoni popolari italiane) in una riduzione per canto (soprano) e liuto (tenore e basso), il che ci autorizza a conchiudere, che nelle esecuzioni musicali «famigliari» si era presa l'abitudine di cantare la sola parte del soprano, e di eseguire alla meglio le altre voci sopra uno strumento adatto alla polifonia; e una conferma di ciò si trova pure in altre opere consimili in intavolatura. È strano, che malgrado ciò siano passati cento anni, prima che a qualcuno venisse l'idea di comporre musica appositamente per una voce di canto con accompagnamento di liuto o di altri strumenti, rinunziando per le voci d'accompagnamento alla regolare condotta delle voci, che cogli strumenti non si sarebbe potuta rendere con esattezza. L'unica spiegazione di ciò si ha nel fatto, che allora l'armonia non era ancora considerata nel senso dell'«accordo», bensì unicamente come risultato della condotta delle voci. Le composizioni originali del secolo XVI per soli strumenti sono scritte esattamente come se fossero destinate a voci di canto (e lo sono realmente, perchè anche le danze allora venivano cantate); quelle scritte per liuto o strumenti affini (tiorba, chitarra) sono pure nient'altro che riduzioni (un'eccezione, forse unica, si ha nelle composizioni rigorosamente polifoniche dello spagnuolo Miguel de Fuenllana, 1554); anche in esse la voce superiore appare riprodotta in ogni sua parte, mentre delle altre voci è conservato solo il puro necessario, nel che indubbiamente comincia ad apparire l'elemento «accordo». I preludî (*preambula, priamel, preamel*) per liuto, di cui troviamo esempi nelle raccolte di musica per liuto di Hans Judenkunig (1523), Hans Neusiedler (1536), Hans Gerle, ecc., e che dobbiamo

considerare come vera musica istrumentale pura, presentano in parte imitazioni come le *chansons* francesi, in parte accordi completi e incompleta condotta delle voci, ed in parte amplificazioni, destinate a rimediare all'impossibilità di «tenere» i suoni sul liuto. Inoltre nel secolo XVI troviamo già nella musica per liuto abbellimenti (fioriture) d'ogni genere, in sostituzione delle note lunghe. Un'antologia molto istruttiva di tali pezzi per liuto (che in parte vanno sotto il nome di *ricercari*) si trova nella «Storia della musica istrumentale del secolo XVI» di Wasielewski; altre composizioni analoghe si trovano nei «Liutisti del secolo XVI» di O. Chilesotti (1891). Ma sembra che già prima del secolo XVI lo stile della composizioni per liuto sia stato applicato anche alle composizioni per organo, se almeno il *Fundamentum organisandi* di Konrad Paumann [1542] è realmente un metodo d'organo e non un trattato di contrappunto (cioè una guida per imparare ad abbellire, spezzare, *colorire* le note lunghe).

159. Da chi è stato fatto il passo decisivo, che condusse alle composizioni destinate direttamente ad una voce di canto con accompagnamento istrumentale?

Non da uno solo, ma da parecchi contemporaneamente. Se, dopo quanto abbiamo detto sopra, la melodia accompagnata può ancora essere considerata come una vera innovazione, si può dire che qui la teoria, la conoscenza razionale, è stata, una volta tanto, la madre della pratica, dell'attività creatrice della fantasia. Ormai non v'è quasi più dubbio che fu un'eletta accolta d'uomini di Corte, che per la prima volta ventilò in geniali conversazioni la necessità di una riforma della composizione per canto (nel che essi avevano in occhio l'artistico stile dei compositori da chiesa e dei madrigalisti), e, tenuto conto dell'antichità classica (della cui pratica musicale essi non potevano tuttavia avere che un'idea molto confusa), vide in una semplificazione radicale il mezzo più appropriato a tal fine. Avuto riguardo

a tale origine astratta del nuovo stile, non può farci meraviglia, che nell' attuare questa riforma si sia fin da principio oltrepassato il segno. Sembra che il modo d'attuare la riforma sia stato stabilito minuziosamente, perchè diversi compositori appartenenti a quel cenacolo si fanno innanzi quasi contemporaneamente con tentativi tanto simili fra loro, da confonderli. Il sopradetto cenacolo di dotti e d' artisti si riuniva in casa del conte Bardi, e più tardi presso Jacopo Corsi in Firenze, durante i due ultimi decenni del secolo XVI e il primo del secolo XVII. Specialmente dopochè Cosimo il Grande (morto nel 1574) fondò l' Accademia Platonica, il culto dell' antichità si fece molto vivo in Firenze; il dialogo platonico era divenuto la forma ordinaria delle dissertazioni scientifiche od artistiche, ed in tutto si cercava d' imitare i Greci. Così ebbero pure origine i tentativi di risuscitare il dramma musicale greco; e i titoli dei drammi musicali composti in quel periodo sono già più che sufficienti a rivelarne l' origine greca: cosi la « Dafne » del Peri, l' « Euridice » del Peri e del Caccini, ecc. L' argomento di questi drammi è senza eccezione greco. Giulio Caccini (1550—1618), detto Giulio Romano, parla già dell' invenzione del canto recitativo e della voce di basso, non cantabile ma istrumentale, che ad esso va unita, come pure del vero accompagnamento. Devo però mettere in guardia dall' attribuire a lui personalmente queste invenzioni; il maggior merito di esse spetta invece a Jacopo Peri (1561-1633), che frequentava al pari del Caccini la casa del Corsi; ma, a quanto pare, la paternità spirituale di queste innovazioni non spetta soltanto a questi due compositori, ma anche, almeno in parte, ai rimanenti membri del cenacolo: Bardi, Corsi, Strozzi, ecc., e specialmente a Vincenzo Galilei. Il Caccini nella prefazione al suo libro « Nuove musiche », pubblicato in Firenze nel 1601, scrive:

« *Io veramente nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima camerata dell' Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorreva non solo gran*

parte della nobiltà, ma ancora i primi musici ed ingegnosi uomini e poeti e filosofi della città, avendola frequentata anch' io, posso dire d' aver appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent' anni non ho fatto nel contrappunto; imperocchè questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorta di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto ed il verso, ora allungando ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone ed altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella, e 'l ritmo, ed il suono per ultimo, e non per lo contrario; a volere che ella possa penetrare nell' altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine dei passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, ed in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e graditi per solenni cantori.»

«Veduto adunque, sì com' io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto fuori di quello che poteva l' armonica dare all' udito solo, poichè non potevano esse muovere l' intelletto senza l' intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all' uso comune, con le parti di mezzo tocche dall' istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.»

Qui noi abbiamo già gli elementi di maggiore importanza; declamazione naturale sopra una voce di basso cifrata (!), che non sta di fronte alle voci di canto come un contrappunto, ma serve solo di base armonica al-

l'instabile edifizio melodico; e, a tempo e luogo, una viva parafrasi musicale del contenuto affettivo nelle voci intermedie. Qui la voce del basso numerato non è l'estratto di una composizione contrappuntistica polifonica, ma bensì una voce indipendente, che nella sua cifratura rivela il significato armonico di suoni delle voci di canto; perciò essa deve manifestamente essere considerata come qualcosa di nuovo e di affatto diverso dalla cifratura del basso cantato, venuta in uso a poco a poco nel secolo XVI per esigenze pratiche. Difficile sarebbe invece il dimostrare, che il «basso continuo» o «generale» di Ludovico Viadana fosse realmente qualcosa di diverso dal basso sopradetto, quantunque Viadana sia stato appunto per questo chiamato un inventore. I «Concerti ecclesiastici» di Viadana furono pubblicati per la prima volta nel 1602, e fecero molto rumore, per le «maniere» in essi impiegate d'accompagnamento di un canto ad una, due o tre voci con un basso continuo; se la priorità di tale invenzione spetti a Viadana, ovvero ai primi compositori di drammi musicali, si potrebbe mettere in dubbio solo quando si ammetta che Viadana avesse usato questa «maniera» già da lungo tempo, in opere non pervenute fino a noi, e pubblicate prima dei «Concerti». A ciò accenna una affermazione contenuta nella sua prefazione a questi concerti; ma in caso contrario noi dovremmo certo ammettere, che egli abbia applicato la «maniera» di Peri e Caccini alla musica sacra, perfezionandone l'uso. Nella sopradetta prefazione egli scrive:

«*Molte sono state le cagioni* (*cortesi lettori*) *che mi hanno indotto a comporre questa sorte di concerti: fra le quali questa è stata una delle principali, il vedere cioè, che volendo alle volte qualche cantore cantare in un organo o con tre voci, o con due, o con una sola, erano astretti per mancamento di compositioni a proposito loro d'appigliarsi ad una, o due, o tre parti, di motetti a cinque, a sei, a sette, ed anche ad otto, le quali per l'unione che devono havere con l'altre parti come obbli-*

gate alle fughe, alle cadenze, ai contrapunti et altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe e replicate, prive di cadenze, senz' arie, e finalmente con pochissima et insipida seguenza: oltre gl' interrompimenti delle parole tal ora in parte taciute, et alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od infetta, et poco grata a quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anche incomodo grandissimo de' cantori in cantarle. Là dove avendo poi volta non poca consideratione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento, et credo la Dio mercè d' haverlo all' ultimo ritrovato . . . .». Viadana prosegue dicendo, che nei suoi concerti ha cercato di sviluppare le più svariate combinazioni di voci, componendone ad una, due, tre, quattro voci, simili e dissimili, affinchè tutti i cantori possano trovarvi qualcosa di confacente ai loro gusti e alla loro voce; s' è pur fatto uno studio di evitare inutili pause e di dare al canto piacevolezza, leggiadria, buon andamento, introducendo opportuni abbellimenti nelle cadenze finali, e dando campo al cantore di dimostrare la sua abilità e il suo gusto nell' accentuazione espressiva e negli abbellimenti... ha cercato infine di adattare con ogni cura le parole ai suoni, affinchè l' uditore ne possa percepire il senso e il nesso logico, sol che i cantori le pronuncino con chiarezza.

Come si vede, Viadana non dice che il basso numerato sia una sua invenzione, ma si dichiara invece inventore della trattazione delle voci del canto, o ancor più esattamente, dell' intero genere di composizione. Egli dà la massima importanza al fatto, che i suoi concerti non sono composizioni per canto, nelle quali una parte delle voci sia sostituita dall' organo; per lui l' azione concomitante dello strumento è ora voluta ed obbligata, e la parte ad esso assegnata ha un aspetto ben diverso da quello d' un basso cantato. Qui non si tratta più di cantare delle parole, e quindi non v' è più bisogno di pause. Egli poi ha evitato di dare alle voci del canto

un andamento discontinuo, e di smembrare il testo, ed ha distribuito le sillabe sulle note nel modo più conveniente. Questa invenzione di Viadana (cioè i Concerti ecclesiastici) ha una grande importanza, perchè da questa nuova forma si sviluppò la «Cantata». Il terzo «inventore» di quest'epoca (quando non si voglia chiamarlo il primo), è Emilio dei Cavalieri, nato a Roma, che verso la fine del secolo XVI era Ispettore generale delle arti e degli artisti di Fernando de Medici a Firenze, dove morì l'11 Marzo 1602. La celebre sua opera «La rappresentazione di animo e di corpo» fu pubblicata nel 1600 (perciò ancora lui vivente) da Alessandro Guidotti, con prefazione e note. Non si può decidere, se Cavalieri abbia ricevuto il primo impulso da Bardi e Corsi e dal loro cenacolo, o se invece egli sia stato forse addirittura il vero autore del nuovo stile; ad ogni modo è fuori di dubbio ch'egli fu uno dei fondatori dello «stile rappresentativo». L'opera ora menzionata è il primo Oratorio; tre altri: la «Disperazione di Filene», il «Satiro» (1590) e il «Giuoco della cieca», appartengono già ai primordî dell'«opera». Egli non è uno spregiatore del «bel canto», come Caccini (che del resto era egli stesso un virtuoso di canto, e colle sue «Nuove musiche» iniziò l'êra del «bel canto», mentre propriamente il primo «drammatico» è Peri); egli introduce anzi nelle voci del canto ornamenti presi a prestito dagli strumenti «coloritori» (cioè atti ai passi di agilità, come il liuto ed il cembalo). Se pensiamo, che durante la lunga epoca della fioritura olandese i maestri si limitavano esclusivamente a comporre a 3 - 5 voci nelle forme chiesastiche della Messa, del Motetto, ecc., e all'infuori di queste coltivavano soltanto la canzone popolare, dalle linee più semplici (*Liedlein* tedesco, canzonette, frottole, villanelle), e la canzone d'arte, dai tratti più nobili (chanson, madrigale), non possiamo che ristare meravigliati dinanzi a tanta ricchezza di nuove forme, dinanzi al vero «nuovo mondo» musicale, che ora si presenta ai nostri occhi. Il riconoscimento dei principî

di una musica istrumentale artistica (principî preparati silenziosamente), la cosciente distinzione fra questa e la musica vocale, e la combinazione dell' una coll' altra, fanno sorgere simultaneamente e come in un baleno il dramma musicale, l' oratorio e la cantata. Naturalmente il dramma musicale da principio fu assai povero; Jacopo Peri e il suo primo rivale, il Caccini, non erano veri genî, ma soltanto provetti musici, che intesero a tradurre nella pratica musicale le teorie di Bardi, Corsi, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mai, Giambattista Doni e Ottavio Rinuccini.

Dopo alcuni tentativi in piccolo con sonetti, canzoni e scene drammatiche, apparve nel 1594 la piccola opera «Dafne», con testo poetico del Rinuccini e musica del Peri. A questa seguirono nel 1600 l' «Euridice» del Peri, e l' «Euridice» e il «Rapimento di Cefalo» del Caccini. Ciò che distingueva in modo assoluto queste opere da tutti i tentativi anteriori di combinazione della musica col dramma, era il canto «assolo» (la monodia) con accompagnamento istrumentale; nei tentativi anteriori invece, come ad esempio nell' «Anfiparnasso» (Modena 1594) di Orazio Vecchi, domanda e risposta erano cantate a modo dei madrigali da un coro a 5 voci. Questo canto «assolo» era naturalmente abbastanza arido, piuttosto parlato che cantato (ed è per questo che tale stile era anche chiamato «stilo recitativo»), e accompagnato da un basso numerato, che veniva eseguito sul cembalo, sul lirone (cfr. n. 72), sulla tiorba o sul chitarrone; nei preludî, interludî e postludî questi strumenti si associavano nell' esecuzione, e talvolta si usavano anche a rinforzare i cori. La declamazione stessa è ancora pesante e simile ad una salmodia; anche i pezzi lirici qualificati come «arie», sono piuttosto declamatorî, che veramente cantabili, ma si distinguono per la particolarità, che sulle stesse note vengono cantati più versi del testo, a modo della struttura strofica della canzone popolare. Ma eccezionalmente appaiono anche già «coloriture» (cioè passi d' agilità), quali erano in uso già da gran tempo

sul liuto e sull' organo. — Il primo «oratorio» di Cavalieri, cioè la «Rappresentazione di anima e di corpo», venne eseguito nel 1600 a Roma, nell' Oratorio di S. Filippo Neri; esso era una specie di «mistero» dal contenuto moralizzante, con personificazione di concetti (anima, corpo, mente, intelletto, volontà, odio, fedeltà, amore, pazienza, ecc.), analogo a quelli noti già da lungo tempo, e in qualche caso anche dotati di cori. Anche qui adunque la novità stava nel canto «assolo», con accompagnamento istrumentale (secondo un basso cifrato). Queste personificazioni apparivano ed agivano su un palcoscenico. A questa forma si attennero i primi seguaci di Cavalieri, cioè Kapsberger e Landi, e solo Giacomo Carissimi mise in campo per la prima volta il narratore (*historicus*), e soppresse la rappresentazione scenica; per tal modo l' oratorio acquistò la forma, dal cui perfezionamento trasse origine la «Passione» di Seb. Bach. L' oratorio di Händel s' avvicina dinuovo maggiormente alla forma più antica, ma senza messa in scena. — Nè il dramma musicale profano di Peri e Caccini, nè quello ecclesiastico di Cavalieri potevano esercitare alcuna influenza sull' ulteriore sviluppo della composizione sacra; tanto maggiore fu per contro l' influenza dei Concerti ecclesiastici di Viadana. Ludovico Grossi, detto da Viadana (dal suo luogo di nascita), nato nel 1564, morto nel 1627, visse a Mantova, Roma, Fano e Venezia. I suoi «Concerti ecclesiastici» (1602) hanno il significato di una trasformazione della composizione dei motetti, cioè si connettono direttamente al canto sacro. Quantunque lo stile «a capella» si sia ancora mantenuto accanto allo stile accompagnato, tuttavia l' accompagnamento istrumentale s' introduce ora inevitabilmente nella musica sacra cantata. Lo stesso Viadana pubblicava già nel 1605 messe con «continuo» (basso numerato), nel 1610 salmi a 4 voci con *continuo*, e il nuovo stile si diffuse in un baleno in tutta l' Europa. La composizione di Viadana conserva del resto ancora molto del patrimonio artistico positivo del periodo precedente, e adopera

nelle voci del canto l'imitazione ed il concertato (o contrasto fra le voci) conservando a ciascuna voce la sua autonomia; il basso non è solo uno scarno sostegno, come nei compositori fiorentini, ma bensì una voce piena di naturale fluidità melodica, che differisce dalle altre solo perchè non presenta interruzioni (donde il nome di «basso continuo» o «generale»). Il nuovo stile ebbe tosto gran voga e gran numero d'imitatori: troppo evidenti erano i grandi vantaggi di esso, cioè la possibilità di ottenere maggiori effetti con mezzi più semplici, tanto riguardo alla tecnica artistica, quanto riguardo alla potenzialità vocale dei cantori. Le complicate determinazioni mensurali apparvero allora in gran parte come un'inutile zavorra, di cui si conosceva il modo di sbarazzarsi; contemporaneamente divenne generale l'uso della stanghetta di divisione delle battute (i compositori non si curavano più di dare maggior prestigio alle loro arti segrete coll'accrescere a bella posta le difficoltà della decifrazione), e i cantori non ebbero più bisogno di tanta istruzione. È pure in quest'epoca, che si abolì la usuale limitazione nell'uso dei ♯ e dei ♭ nella notazione, pur seguitando a mantenerla di nome, ed a pretenderne l'applicazione da parte dei cantori nelle cadenze. In Germania Sethus Calvisius, il benemerito *cantore* della chiesa di S. Tommaso a Lipsia (1556-1615), e Michele Praetorius, il maestro di cappella di Wolfenbuttel (1571-1621), si dimostrano caldi fautori dell'abolizione delle difficoltà inutili; anzi Praetorius è autore di notevoli composizioni nel nuovo stile accompagnato, ma è ancora più celebre per la sua opera teoretica «*Syntagma musicum*» (1616—1620, 3 volumi), che è parte essenziale del movimento.

160. Quale fu lo sviluppo ulteriore del dramma musicale (cioè dell'opera) nel secolo XVII?

Già pochi anni dopo i meschini tentativi di Peri e Caccini, si faceva innanzi un maestro di gran talento, Claudio Monteverdi (nato a Cremona nel 1567, morto a Venezia nel 1643), al quale era riserbato di liberare

il dramma musicale dal suo sterile ascetismo, e di elevarlo ad effetti realmente commoventi. Monteverdi era maestro di cappella alla Corte dei Gonzaga a Mantova, dove nel 1607 fu incaricato di scrivere, in occasione di una festa nuziale, un'opera sullo stampo dell' « Euridice » di Jacopo Peri, che aveva sollevato allora tanto rumore. Egli scelse lo stesso soggetto (però la poesia del suo « Orfeo » è di Al. Striggio, e non di Rinuccini). A quest'opera egli già nel 1608 ne faceva seguire una seconda, l' « Arianna ». È senza dubbio al successo di queste opere che egli deve di essere stato nominato nel 1613 maestro di cappella di S. Marco a Venezia. Là egli scrisse dapprima sopratutto della musica sacra: messe, motetti, *Magnificat*, ecc., ed anche sei libri di madrigali; solo nel 1615 si eseguì un suo ballo « Tirsi e Clori », e nel 1623 un'opera semi-drammatica con un narratore (« testo »): « Il combattimento di Tancredi e Clorinda »; infine nel 1630 venne eseguita (privatamente) una vera opera: « Proserpina rapita », pure di sua composizione. Ma quando Venezia ebbe il suo primo teatro pubblico d'opera (di San Cassiano), cioè nel 1637, Monteverdi si ripresentò sulle scene coll' « Arianna » e inoltre colle nuove opere: « Adone » (1639), « Enea e Lavinia » (1641), « Il ritorno d'Ulisse » (1641), « L'incoronazione di Poppea » (1642). Monteverdi elevò la potenzialità d'espressione del recitativo, e diede inoltre un più ampio sviluppo alla melodica dei passi « ariosi »; ma la sua più importante innovazione fu la maggiore e caratteristica partecipazione degli strumenti all'azione. Nel « Tancredi e Clorinda » egli, per caratterizzare una situazione, impiega con eccellente effetto il tremolo degli strumenti ad arco, messo in uso per la prima volta da Biagio Marini nel 1617; nell' « Orfeo » egli accompagna il canto di Plutone con tromboni, il coro degli spiriti con « organi di legno » (*positivi*) e i lamenti di Orfeo con viole-bassi. L'orchestra, oltre agli strumenti ad arco, comprende due *positivi*, un « regale », quattro tromboni, due cornetti, un flautino (*flageolet*), un clarino (tromba soprano) e tre

trombe con sordini. Del resto gli operisti italiani per lungo tempo preferirono agli strumenti a fiato quelli a corda, evidentemente nel senso della riforma originaria, vale a dire perchè gli strumenti a corda coprono assai meno di quelli a fiato le voci del canto, e quindi ostacolano meno la comprensione del testo. L'orchestra a corda non era allora esclusivamente un'orchestra di strumenti ad arco, come l'attuale, ma si componeva invece in parte di strumenti a corde strappate (chitarre, liuti, tiorbe, arpe, e sempre parecchi cembali). Già fin d'allora però il violino cominciò ad acquistare una posizione privilegiata di fronte agli altri strumenti. Anzi, dal 1592 al 1619 circa salì in gran fama Filippo Amati di Cremona, cioè a quell'epoca si disponeva già di strumenti di costruzione perfetta, ed era naturale perciò che si pensasse ad utilizzarne l'agilità e la sonorità. Monteverdi aggiunse alle forme in uso nell'opera il duetto e ritornelli istrumentali sviluppati con maggiore ampiezza. Oltre a Monteverdi è degno di speciale menzione, come fautore dello stile musicale drammatico, Francesco Cavalli (propriamente Caletti-Bruni). Da cantore di cappella (1617) egli diventò nel 1640 secondo organista, nel 1665 primo organista, e da ultimo (1668-1676) maestro di cappella delle chiesa di S. Marco a Venezia; nel 1639 egli dava alla luce «Teti e Peleo», la prima delle sue 42 opere, e nel 1669 il «Coriolano», che fu l'ultima. Il massimo successo fu riportato dal «Giasone» (1649). Merita pure di essere menzionato Giovanni Legrenzi (1625-1690), che scrisse diciassette opere per Venezia. Nella sua orchestra mancano quasi affatto gli strumenti a fiato. Legrenzi fu anche uno fra i più segnalati cultori della musica da camera; infatti dal 1655 al 1693 egli scrisse sette composizioni in forma di sonata a 2-7 voci. Altri operisti di quest'epoca sono Agostino Agazzari, Marco da Gagliano, Girol. Giacobbi, Paolo Sucrati, e la sorella di Caccini, Francesca. Marc'Antonio Cesti scrisse non tanto per l'Italia quanto per la Corte di Vienna, ove fin dal 1660 il nuovo genere

artistico aveva cultori entusiasti; dal 1666 al 1669 egli fu vice-maestro di cappella alla Corte di Leopoldo I, e solo tre delle sue opere vennero eseguite in Venezia: «Orontea», «Cesare amante» e «La Dori». Quella fra le sue opere «viennesi», che ebbe maggior successo, fu «Il pomo d'oro» (1667, riprodotta ultimamente nei «Monumenti dell'arte musicale in Austria»).*) L'opera allora si fece strada anche in Germania: nel 1627 Heinrich Schütz, grande discepolo di Andrea Gabrieli, faceva rappresentare nel castello di Hartenfels presso Torgau la sua opera tedesca «Dafne» (sul testo del Rinuccini, tradotto da Opitz), in occasione delle nozze della principessa Sofia di Sassonia con Giorgio II di Hessen-Darmstadt. Schütz scrisse anche un ballo: «Orfeo ed Euridice» (1638). L'opera arrivò anche in Francia, e fu il cardinale Mazarino, che nel 1645 chiamò a Parigi una compagnia d'artisti italiani, la quale vi rappresentò dapprima la «Finta pazza» di Sacrati e poi l'«Euridice» di Peri (1647). Non tardò a destarsi anche presso i Francesi il desiderio dell'imitazione, e si cominciò dapprima a scrivere musica per tragedie e balli; nel 1659 Roberto Cambert metteva in scena la commedia pastorale: «*La pastorale*» (su testo di Perrin), a cui seguì nel 1661 l'«*Ariane*». Nel 1669 Perrin ottenne una patente per l'erezione di un teatro d'opera, l'«*Académie royale de musique*» (come si chiamò fino a questi ultimi tempi l'«*Opéra*»), e nel 1671 vi fece rappresentare la prima vera opera; «*Pomone*», composta da Cambert. Frattanto G. B. Lully (Lulli) (nato nel 1633, morto nel 1687) italiano per nascita ma per l'arte sua francese, che già fin dal 1653 era compositore di Corte, ottenne che la patente fosse tolta a Perrin e data a lui. Lully trovò in Quinault un poeta di gran talento, che dimostrò sempre una rara conoscenza delle esigenze della musica di fronte alla poesia (fra cui sopratutto la rinunzia all'uniformità nella struttura dei versi). Nel 1672 egli

* *Denkmälern der Tonkunst in Österreich.*

dava la sua prima opera, il «Pasticcio», composto di vecchi balli e azioni in maschera di sua composizione, dal titolo: «*Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*»; nel 1687 usciva l'ultima delle sue opere, cioè: «*Acis et Galatée*». Citeremo ancora l'«*Alceste*» (1674), il «*Thésée*» (1675, rappresentato per l'ultima volta nel 1778), il «*Roland*» (1685) e l'«*Armide*» (1686). L'opera di Cambert e di Lully si distingue dall'opera italiana, sviluppatasi nella stessa epoca, per un maggiore risalto dato all'elemento ritmico del linguaggio. Siccome Lully metteva in musica testi francesi, cosi il suo modo di trattare il testo condusse necessariamente alla formazione di uno stile veramente nazionale: nella musica di Lully vive la ritmica e l'accentuazione naturale della lingua francese. Le sue opere si mantennero per un secolo sulle scene, donde non furono scacciate che dalle produzioni, artisticamente più elevate, di Gluck. Lully non ha arricchito l'opera di nuove forme di canto; è ad osservare soltanto, che nelle sue opere aveva una parte importante il coro, di cui i compositori veneziani avevano invece affatto abbandonato l'uso. La parte istrumentale acquista maggiore interesse per la maggiore frequenza delle danze caratteristiche, che fanno parte dell'azione, e per il più ampio sviluppo dato al preludio, all'*ouverture*. L'*ouverture* di Lully si compone di due parti, contrastanti fra loro nel carattere e nel tempo: un «Grave» d'introduzione, seguìto da un «Allegro» fugato, dopo il quale ritorna, abbreviato, il «Grave». Abbiamo altri rappresentanti meno notevoli dell'opera francese del secolo XVII, tutti posteriori a Lully, cioè: Pascal Colasse (m. nel 1709), Henri Desmarets (1662-1741), Marc Antoine Charpentier (1634-1702), Jean Joseph Mouret (1682-1738), André Campra (1660-1744; fu il più importante operista francese dell'epoca intermedia fra Lully e Rameau), e André Cardinal Destouches (1672-1749). L'opera viennese non assunse una forma nazionale tedesca, e rimase cosa d'importazione italiana: i principali compositori di essa sono Antonio Draghi

(1635 - 1699), che scrisse circa 200 azioni sceniche, Marc' Antonio Cesti, già da noi menzionato, Antonio Caldara (che fu vicemaestro di cappella dal 1716 al 1736), Joh. Josef Fux (rinomato autore teoretico di contrappunto, che dal 1715 al 1741 tenne il posto di primo maestro di cappella alla Corte), Marc' Antonio Ziani (n. nel 1653, m. nel 1715). L'opera italiana fu accolta anche in altre città, come Monaco (Torri, Bernabei), Dresda (Pallavicino), Brunswick (Steffani), ma in quest' ultima città venne bentosto soppiantata dall' opera tedesca, sorta primamente in Amburgo, la quale non tardò a prender piede anche a Lipsia (Strunck, Heinichen), Praga (Stölzl), Weisenfels (Kobelius) e altrove. I principali compositori dell' opera tedesca amburghese (1678 - 1738) sono: Johann Theile (1646 - 1724) che col suo «Adamo ed Eva» gettò le basi dell' opera amburghese, J. W. Franck, Nik. Strungk, Joh. Sig. Cousser (1657 - 1727), Reinhard Keiser (1674 - 1739), che scrisse da solo 16 opere per Amburgo, Johann Mattheson (il rinomato scrittore di cose musicali, 1681-1764), G. Philipp Telemann (1681 - 1767) e G. Fr. Händel (solo dal 1705 al 1707). Il dramma musicale fu importato anche in Inghilterra, per opera di Cambert (che dopo avere perduto la sua patente era andato a Londra), e vi trovò un terreno propizio, preparato già dal lungo uso delle azioni in maschera; si sviluppò anche un' opera nazionale inglese, che ebbe una fioritura passeggera con Henry Purcell (n. nel 1658, m. nel 1695). Fra i contemporanei di Purcell menzioniamo suo fratello Daniele, John Eccles e Gottfried Finger; John Banister e Pelham Humphry sono anteriori a Purcell. Dopo la morte di Purcell neppure personalità importanti come Galliard e Pepusch riuscirono ad impedire la diffusione sempre crescente dell' opera italiana in Inghilterra. Col tempo Londra divenne uno dei principali centri, dove accorrevano in cerca di gloria gli operisti italiani, e l' opera italiana vi è in onore ancora ai nostri giorni. — Frattanto in Italia, e precisamente a Napoli, il nuovo genere

artistico doveva entrare in una nuova fase del suo sviluppo. Gli operisti napoletani, obbedendo a quel senso della bellezza melodica, che è innato negli Italiani, si diedero a coltivare con speciale amore l'elemento melodico, così sdegnosamente negletto dai fondatori dell'opera; con loro raggiunge perciò veramente il suo apogeo l'epoca del «bel canto» e della virtuosità di canto, nella quale si andò tanto oltre, che il compositore finì per diventare lo schiavo del cantore, e l'opera fu scritta apposta per mettere in evidenza le qualità di determinati cantori, che dovevano eseguirla. Questo mutamento però nei suoi primordi era una reazione, affatto spiegabile e legittima, in difesa dei diritti della musica; i fondatori dell'opera napoletana, cioè Scarlatti, Leo, Feo, rivestirono per primi di floride carni la magra ossatura creata dai riformatori fiorentini, animandola con un alito di calda vitalità, mentre Monteverde e Cavalli non avevano raggiunto che limitatamente questo intento. Anche la trattazione dell'accompagnamento istrumentale subì per opera dei primi napoletani un ulteriore sviluppo. Prima d'ogni altro dobbiamo menzionare il fondatore della scuola napoletana: Alessandro Scarlatti, nato nel 1659 a Trapani in Sicilia, morto il 24 Novembre 1725 a Napoli. Il suo maestro deve essere stato Carissimi. La sua prima opera: «L'onestà nell'amore» fu eseguita nel 1680 a Roma, nel palazzo della regina Cristina di Svezia. Nel 1694 egli fu nominato maestro di cappella alla Corte di Napoli; dal 1703 al 1709 fu ancora a Roma, come maestro di cappella, ma in seguito ritornò definitivamente a Napoli. Scarlatti ha scritto ben 120 opere e innumerevoli altre composizioni, 200 messe (persino a 10 voci), molte cantate, «Stabat», Salmi, ed anche «concerti» per voci di canto con violino e accompagnamento d'organo. Le sue *ouvertures* (sinfonie) si distinguono da quelle di Lully, perchè incominciano con un «Allegro», a cui segue, come contrasto, un «Grave», e da ultimo una terza parte di nuovo molto movimentata; esse inoltre hanno già un carattere istru-

mentale più puro che quello delle *ouvertures* di Lully, e s'indovina in esse il germe, da cui si doveva più tardi sviluppare la più grandiosa forma musicale istrumentale, cioè la sinfonia moderna. Anche nelle parti cantate Scarlatti dimostra maggiore sicurezza e perfezione nell'uso degli strumenti, e sopratutto dei violini, per i quali egli usa occasionalmente una trattazione «obbligata»; egli trasformò il recitativo «secco» (cioè accompagnato soltanto dal basso numerato) nell'«accompagnato» (per la prima volta nell'opera «La Rosaura», verso il 1690), e l'«aria» nella grande «aria da capo» (per la prima volta nell'opera «Teodora», nel 1693), che per lungo tempo fu la forma normale. Nella sua opera «Tigrane» (1715) l'orchestra è già affatto quella delle piccole sinfonie di Haydn (che visse 50 anni dopo), cioè: violini, viole, violoncelli, contrabassi, due oboe, due fagotti e due corni. Subito dopo Scarlatti meritano una speciale menzione, come insigni maestri della scuola napoletana, Francesco Durante (n. nel 1684, m. nel 1755) e Leonardo Leo (n. nel 1694, m. verso il 1740); ambedue furono discepoli di Scarlatti, ma studiarono anche le opere dei maestri romani (stile palestriniano), anzi Leo fece questo studio in Roma, sotto la guida di Pitoni. Anche Gaetano Greco ha una grande importanza, come maestro: Pergolesi e da Vinci furono suoi discepoli. Come compositore, Durante si dedicò principalmente alla composizione sacra, nella quale riuscì egregiamente; mentre Leo scrisse 42 azioni sceniche, pur coltivando anch'egli la composizione sacra, nella quale non fu inferiore a Durante. Del resto, quanto più l'opera napoletana si andò sviluppando nel senso indicato sopra, tanto più il suo stile venne a trovarsi in contrasto stridente collo stile rigidamente chiesastico della scuola romana, che considerava come sacre le tradizioni dello stile palestriniano; cosicchè la composizione di opere e la composizione sacra divennero due occupazioni eterogenee. Solo la composizione di oratorii venne ancora in seguito coltivata con amore anche dagli operisti, certo in

virtù della comune origine di queste due forme d'arte; anzi, talvolta le due forme s'avvicinano tanto fra loro, che riesce difficile stabilire esattamente i loro confini: così si ebbero oratorii eseguiti scenicamente, e azioni sceniche, molto affini all'opera (come la Serenata), cantate piuttosto a modo di concerto e senza sceneggiatura. Non può certo meravigliare che tali contatti abbiano permesso a qualche elemento assolutamente operistico di infiltrarsi nella vera musica sacra, specialmente nello *Stabat mater*, che godeva tanta predilezione anche presso i compositori di opere.

161. Quale fu lo sviluppo iniziale della musica istrumentale autonoma (o assoluta) nel secolo XVII?

Come risulta dal «Fundamentum organisandi» di Paumann, già verso la metà del secolo XV si sarebbe trovato il principio fondamentale dello stile organario, cioè la diminuzione di una voce superiore in passaggi uniformi od in un ritmo stabilmente mantenuto, sopra un basso dal movimento più lento. Tuttavia si può sempre domandarsi, se quei sistematici lavori scolastici di Paumann avessero specialmente di mira l'arte di suonare l'organo, o non fossero piuttosto esercizi di contrappunto, studi preparatori per la composizione vocale (come è noto, il verbo «*organisare*» a quei tempi significava ancor sempre «comporre a più voci»). Il fatto, che in queste composizioni si fa uso dell'intavolatura tedesca, non può costituire un valido argomento contro quest'ultimo modo di vedere. Comunque sia, l'opera di Paumann rimane sempre notevolissima, anche come metodica del contrappunto figurato, ed occupa un posto d'onore accanto alle migliori e più famose opere teoretiche di quel tempo, quali sono quelle di Johannes Tinctoris. Stupisce ad ogni modo la pesantezza che lo stile d'organo del secolo XVI mostra in confronto di queste composizioni, scritte 150 anni prima. Se prendiamo a considerare la musica istrumentale, quale si sviluppò dopo il sorgere della monodia, non possiamo a meno di riconoscere che ci volle molto tempo, perchè

essa acquistasse una struttura sensibilmente diversa da quella della musica vocale. Abbiamo già veduto, come le prime composizioni per organo del principio del secolo XVII non fossero ancora altro che composizioni vocali, abbellite con passaggi e fioriture. Anzi, anche le estese composizioni fugate dei due Gabrieli ricordano ancor sempre la composizione vocale, malgrado le coloriture (passi d'agilità), che vi sono sparse a profusione. [A quella mobilità anche nell'elemento tematico, che è uno dei tratti caratteristici della composizione istrumentale moderna, si arrivò per via indiretta, cioè nell'accompagnamento istrumentale unito al canto. Per comprendere ciò, conviene ricordarsi, come venivano eseguiti gli accompagnamenti del secolo XVII, notati come semplici bassi cifrati. La diminuzione, che era divenuta abituale nelle riduzioni private di musica, fu ora ufficialmente riconosciuta e voluta dai compositori per l'esecuzione pratica dei bassi semplicemente cifrati.] Così Michael Praetorius (1618) esige da un suonatore di liuto:

1°) «che con graziose battute e ribattute, coll'inserire passaggi ora estesi, ora brevi, o con una «sbordonata» di strano effetto armonico, usando un'arte ingegnosa nelle ripetizioni, eseguisca le stesse fughe su corde diverse e in luoghi diversi, e le ripeta più volte;

2°) che insomma sappia a tempo opportuno intessere alle voci lunghi gruppi, trilli ed accenti;

3°) che dia al concerto leggiadria e sapore, e trattenga piacevolmente l'uditorio.

4°) Ma nello stesso tempo egli deve guardarsi con gran cura e giudizio dal far sfigurare gli altri strumentisti e dal procedere di conserva con essi, e deve far buon uso del tempo e delle pause, specialmente quando strumenti della stessa specie, accordatura e grandezza siano vicini. — Le norme che si debbono seguire nel suonare il liuto, che è il primo fra gli strumenti, valgono anche nella stessa forma per gli strumenti analoghi.

Si distinguevano due classi d'istrumenti: gli strumenti d'ornamento, ai quali era permessa o prescritta la

coloritura o diminuzione, e gli strumenti di fondamento, che si limitavano ad eseguire i suoni come erano scritti; «giacchè come gli strumenti di fondamento mantengono salda e stabile la base e l'armonia, così gli strumenti d'ornamento devono ora ornare ed abbellire le melodie con varietà e variazioni di bei contrappunti, conformi alla qualità degli strumenti.»

È evidente, che questa era una cosa assai pericolosa; perciò Praetorius esige che il liutista conosca il contrappunto, perchè deve continuamente inventare nuovi contrappunti, e non deve «*tirare et diminuere*» senza interruzione, cioè limitarsi a «fare piccoli passaggi e coloriture, sopratutto quando suona contemporaneamente ad altri strumentisti, i quali non dànno a tali abbellimenti la stessa forma, e vogliono essere rispettati e presi in considerazione anche quando suonano insieme a grandi maestri ed a virtuosi di coloritura e agilità; perciò in tali casi non si udirebbe che una ingrata confusione di suoni e un dissidio continuo fra i suonatori. Se adunque parecchi altri strumentisti partecipano all'esecuzione, essi devono badare a concedersi reciprocamente spazio e tempo, e non cozzare continuamente fra di loro; tutti devono attendere il momento opportuno per fare sfoggio dei loro scherzi, trilli ed accenti, e non cinguettare tutti insieme come uno stormo di passeri.»

Sarebbe stata certamente una pretesa un po' spinta, quella di ottenere da ciò qualcosa di sensato. Evidentemente questo fu uno dei motivi principali che ostacolarono lo sviluppo della composizione istrumentale; gli strumentisti consideravano come un loro diritto il poter introdurre tali abbellimenti nei punti dove sembrava loro più opportuno, e questa scellerata «maniera», che senza dubbio a qualche composizione poteva essere applicata con buon effetto, si conservò fino al secolo XVIII. Ancora Scheibe nel «Musico critico» rimprovera a Giov. Seb. Bach di indicare espressamente in note tutte le maniere, tutti i piccoli abbellimenti, tutto ciò infine che s'apprende dal metodo, il che fa perdere alle sue com-

posizioni la bellezza dell' armonia. Ancorchè si considerino queste coloriture e diminuzioni come una risurrezione dell' antico «contrappunto alla mente», del «*Chant sur le livre*» nel campo istrumentale, non si può tuttavia disconoscere quali superbi frutti esse abbiano dato da ultimo; la ritmica piena di vita, il risolversi dell' armonia in un delicato e diafano lavoro d' intreccio, che noi troviamo in Bach, e che fu con ragione paragonato allo stile gotico, non è altro che l' estrinsecazione artistica di ciò che prima era virtuosità ed esagerazione.

Però questo impulso non fu dato così repentinamente da Bach; lungo tempo prima di lui i compositori avevano cominciato ad indicare con segni grafici gli abbellimenti, invece di affidarli all' arbitrio dei virtuosi, e ciò specialmente nelle composizioni per liuto e per organo, come già abbiamo detto. Siccome sull' organo i suoni si possono tenere a volontà, non era necessaria per esso la coloritura come surrogato delle note tenute, come lo era invece per il liuto e per i cembali. Per contro si era riconosciuto che coll' applicare la diminuzione all' organo si toglieva ad esso la sua massiccia rigidità, e quindi si cominciò, se non nel secolo XV, almeno nel XVI, a sostituire anche sull' organo alle note tenute i passaggi d' abbellimento. I compositori s' impadronirono di questa «maniera» e le diedero una forma artistica; nacque per tal modo la «toccata». Naturalmente essa non aveva ancora tratti caratteristici così marcati, come siamo soliti a trovare in altre forme. Tutto ciò che possiamo dire di generale riguardo alla toccata, si è che essa di solito comincia con alcune armonie piene, senza un espresso motivo tematico: alla trama armonica s' intrecciano in seguito passaggi sempre più brillanti e piccole composizioni con imitazioni fugate. La toccata è creazione di Claudio Merulo, il predecessore di Giovanni Gabrieli nel posto di organista della chiesa di San Marco a Venezia. Però Adriano Willaert, contemporaneo di Merulo, ma di lui più vecchio, aveva già pubblicato, nel

1549, pezzi per organo, sotto il nome di «Fantasie o Ricercari», mentre le «Canzoni alla francese» di Merulo non furono pubblicate che nel 1592, e le «Toccate» nel 1604, benchè fossero certamente state scritte molto prima, perchè Merulo era già organista di San Marco nel 1557, e morì nel 1604. Del resto le composizioni per organo di Willaert non hanno ancora quella embrionale forma artistica, e neppure quella contrapposizione di motivi di diverso carattere, che si vede nei pezzi per organo di Merulo; in una parola, esse ricordano ancora troppo la composizione del motetto. Molto più prossime alle toccate di Merulo sono le composizioni per organo di Andrea Gabrieli, che nel 1566 fu nominato secondo organista di San Marco, mentre Merulo vi occupava il posto di primo organista. Queste composizioni, che portano i nomi di Canzoni, Ricercari e Fantasie, presentano, analogamente alle toccate, passi ad accordi, a cui si associano passaggi e sopratutto motivi fugati. In generale si può dire, che non esiste una differenza sostanziale fra le composizioni istrumentali di quest' epoca, portanti nomi diversi; e l'invenzione della toccata, da parte di Claudio Merulo, forse non si riduce ad altro che all' invenzione del nome, che accenna alla natura istrumentale della composizione. Anche il nome di «Sonata», che noi incontriamo per la prima volta in Giovanni Gabrieli, accanto a quello di «Canzon francese», non indica ancora una forma musicale rigorosamente definibile, bensì, come dice espressamente Praetorius, «è così chiamata *a sonando*, perchè deve essere eseguita non da voci umane, ma da soli strumenti, come la canzone . . . . A parer mio la differenza fra sonata e canzone sta in questo; che le sonate sono composte in stile grave e magnifico, a modo dei motetti, mentre le canzoni si svolgono con un movimento veloce e pieno di fresca giocondità.» Questa è certamente una differenza, ma non nella forma, bensì solo nel genere di movimento; ma esaminando più da vicino i monumenti del genere, anche questa distinzione si rivela non rispondente

al vero. La forma moderna della sonata non ha nulla che fare con questa; solo Johann Kuhnau nel 1695 applicò nella composizione per pianoforte la forma della sonata composta di più «tempi», che si era sviluppata nel corso del secolo XVII per gli strumenti ad arco. Le sonate e le canzoni della fine del secolo XVI e del principio del XVII sono composte di un gran numero di parti contrastanti fra loro nel carattere, nelle quali sono chiaramente riconoscibili i tipi fondamentali delle danze del tempo (*pavane* e *gaillarde*); ma la loro parte essenziale è formata da composizioni ad imitazioni, a modo dei motetti, le quali andarono assumendo forme sempre più severe, cosicchè debbono essere considerate come i prodromi della fuga, che andò assumendo una forma ben definita nel corso del secolo XVII. Il massimo impulso a questa nuova forma fu dato da Gir. Frescobaldi (n. nel 1583 a Ferrara, m. nel 1644 a Roma), che perciò è considerato come l'inventore di essa. Tuttavia i primi a dare alla fuga la sua forma stabile di «fuga alla quinta» furono organisti della Germania centrale, cioè: Samuel Scheidt (n. nel 1587, m. nel 1654), J. Jac. Froberger (n. nel 1635, m. nel 1695), Joh. Christoph Bach (n. nel 1643, m. nel 1703) e Johann Pachelbel (n. nel 1653, m. nel 1706).

Per tal modo l'arte dell'organo riceveva un potente impulso a raggiungere gradi più elevati di sviluppo, e contemporaneamente anche il cembalo ne risentì un effetto benefico, a causa dell'identità, od almeno della stretta affinità esistente fra i due strumenti; i primi a creare per il cembalo opere durature furono il francese François Couperin (n. nel 1668, m. nel 1733), e Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro (n. nel 1685, m. nel 1757). Mentre gli Italiani preparavano colla canzone (o sonata) l'avvento di maggiori forme d'arte, in Germania l'arte della variazione raggiunse un grado molto elevato di sviluppo, nelle *suites* di danze di P. Peurl (1611), J. H. Schein (1617), J. Neubauer (1649), e d'altri, finchè dall'unione di una sonata italiana

(breve) con una *suite* tedesca (J. Rosenmüller, 1667) venne fuori la «Sonata da camera», l'*ouverture* francese. Dopo il sorgere della monodia vocale, la composizione di sonate venne intrapresa anche con riduzione del numero delle voci e con aggiunta del «basso continuo». Già Giovanni Gabrieli scrisse una sonata per tre violini con basso, Salomone Rossi (1607), sonate per due violini e basso, e Biagio Marini (1617), per il primo, sonate per violino solo con basso. Di qui trae il suo inizio una ricchissima letteratura di musica da camera con basso numerato, i cui primi e principali cultori sono: Tarquinio Merula, Carlo Farina, Uranio Fontana, Marco Uccellini, G. B. Buonamente, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, G. Battista Vitali, Antonio Veracini, G. M. Bononcini, Giuseppe Torelli e Arcangelo Corelli. Torelli e Corelli coi loro «Concerti grossi» stabiliscono una differenza netta fra la musica orchestrale, intesa nel senso moderno, e la musica da camera. Ma nel frattempo anche la *suite* tedesca aveva preso lo stesso indirizzo, per azione di Rosenmüller e dell'*ouverture* di Lully, nonchè dei compositori che inaugurarono lo stile orchestrale, cioè: Georg Muffat, Sigismund Cousser, K. Fr. Abel, Joh. Fischer, Erlebach, J. J. Fux, G. Ph. Telemann, Chr. Förster, J. Fr. Fasch, ed altri; e nell'«ouverture francese» si delineava già lo stile sinfonico artistico. Dal «Concerto grosso», od accanto ad esso, si sviluppò, primamente per opera di Antonio Vivaldi (verso il 1700), il concerto «assolo» per violino e orchestra, da cui trasse origine, per imitazione, il concerto per pianoforte, per opera di Telemann e Seb. Bach. Anche la composizione per voci di canto con accompagnamento istrumentale ebbe un ulteriore sviluppo, assumendo le forme più svariate (concerto sacro, cantata assolo, duetto da camera, e via dicendo). Per tal modo, poco dopo il 1700, la musica istrumentale aveva già progredito molto nelle diverse forme musicali, cosicchè non mancava più che un genio, che inaugurasse una nuova e grandiosa fioritura artistica. Come è noto, sorsero allora con-

temporaneamente due grandi geni, Bach e Händel, ai quali era riserbato di riunire in un tutto i diversi elementi preparati dai loro predecessori, in modo da raggiungere la massima imponenza di effetto. — Uno sguardo generale alle condizioni della pratica musicale nel secolo XVII ci mostrerà come esse fossero fondamentalmente diverse da quelle del secolo XVI. Ai cantori di cappella, che prima erano i soli padroni del campo, è stata tolta completamente l'egemonia della composizione; l'arte è divenuta profana — perfino nella scuola romana —, i maestri di teoria ed i compositori in massima parte non sono ecclesiastici; accanto ai compositori d'opere affatto profane, ai «maestri al cembalo» dei teatri d'opera, compaiono ora gli organisti ed i cantori, specialmente in Germania, dove la musica sacra protestante rappresenta un nuovo ramo d'arte dal rigoglioso sviluppo. Poco per volta prendono posto accanto ad essi i direttori della musica da camera, i direttori dell'orchestra, che va sempre più perfezionandosi, e nella quale gli strumenti ad arco assumono una parte sempre più dominante. Per tal modo si compie gradatamente un mutamento radicale e completo non soltanto nel modo di comporre, e nella dottrina e pratica musicale, ma anche nella posizione sociale dei musici, e s'inizia l'epoca dei virtuosi, nella quale il musico di professione viene portato alle stelle dai suoi contemporanei.

162. Quale fu lo sviluppo della musica sacra protestante nel secolo XVII?

L'intensità ed irruenza del sentimento, e il più accentuato risalto dato all'elemento melodico, sono i contrassegni distintivi dei primi cultori della musica sacra protestante, fra i quali dobbiamo menzionare anzitutto il consigliere di Lutero in materia di musica, Johann Walter, che però era lungi dall'essere un genio, e inoltre Ludwig Senfl (m. nel 1555 maestro di cappella alla Corte di Monaco), Jakob Gallus (1550-1591), Hans Leo (von) Hassler, discepolo di A. Gabrieli (1564-1612) e Johann Eccard (1533-1611); i tre primi erano cattolici

e seguirono il nuovo indirizzo solo come compositori, mentre Eccard è un compositore assolutamente protestante, e prende come base delle sue composizioni soltanto melodie e poesie della nuova Chiesa (Inni festivi prussiani, 1598). I primi compositori protestanti del nuovo stile accompagnato, sorto in Italia verso il 1600, sono, come già abbiamo detto, anzitutto Michael Praetorius, maestro di cappella a Wolfenbüttel, e importante anche come scrittore (n. nel 1571, m. nel 1621), e Heinrich Schütz (Sagittarius). Schütz, che, come abbiamo già detto, fu il primo operista tedesco, nacque nel 1585 a Köstritz (Sassonia), e morì, nel 1672, maestro della Cappella di Corte a Dresda; dal 1609 al 1612 egli fu discepolo di Giovanni Gabrieli a Venezia, e perciò precisamente nell'epoca della prima diffusione del nuovo stile visse in mezzo ai primi seguaci di esso. Nel 1619 egli componeva motetti e concerti fino a 12 voci con «continuo», ed aveva già scritto una gran parte delle sue composizioni sacre con accompagnamento, ad es., i suoi piccoli concerti sacri ad 1-5 voci «in stile oratorio», e via dicendo. Le composizioni a 12 voci (o meglio a 13, contando anche il basso numerato) del 1619 sono a tre ed a quattro cori, dei quali però solo due devono essere composti esclusivamente di cantori, mentre gli altri constano in prevalenza di cornetti, tromboni, fagotti, flauti e strumenti ad arco. Fin qui noi non troviamo nulla di diverso dalla scuola di Gabrieli; ma le sue *Symphoniae sacrae* del 1629, nei loro canti «a solo» con accompagnamento obbligato di strumenti, appaiono già come una forma essenzialmente più perfetta, di fronte ai concerti di Viadana. Ma le composizioni di Schütz, che fecero epoca ed inaugurarono una forma d'arte affatto nuova, sono le sue opere sacre in stile drammatico, cioè la «Risurrezione del Signore» (stampata nel 1623), le «Sette parole sulla Croce», e quattro musiche della Passione (secondo i quattro Evangelisti), che sono le progenitrici dirette delle Passioni di Joh. Seb. Bach.

Per la lettura della storia della Passione nella

Settimana Santa era in uso già da lungo tempo nella Chiesa cattolica una sorta di recitazione abbastanza monotona, a modo del canto gregoriano, la quale aveva servito di base alle prime elaborazioni artistiche. Nella Chiesa protestante questa recitazione cadde in disuso. Nell' Innario di Keuchenthal si trova una Passione, che è quasi tutta recitata, ma incomincia e termina con un coro a quattro voci. Del resto le parole delle cosidette «Turbae», ossia della massa del popolo o del cenacolo dei discepoli, sono sempre trattate a quattro voci. Bartolomeo Gese (1555-1613) andò più oltre: la sua Passione, secondo Giovanni, si apre con un coro: «Elevate i vostri cuori a Dio, e ascoltate la Passione di Nostro Signor Gesù Cristo, quale ci è narrata da San Giovanni», e termina con un altro coro: «Sia ringraziato il Signore, che colla sua Passione ci ha salvati dal fuoco eterno». L' Evangelista è rappresentato dal tenore, che legge ancora le parole bibliche salmodiando. Ma le parole di Cristo sono eseguite da un quartetto, quelle di Pietro e di Pilato a tre voci (tenore, contralto, soprano), quelle dell' ancella a due voci (due soprani), quelle del Gran Sacerdote a due voci (contralto e tenore), e le «Turbae» a cinque voci.

Nella «Risurrezione del Signore» di Schütz, l'Evangelista canta la sua narrazione a modo di una «intonazione» ecclesiastica, accompagnato generalmente con note lunghe eseguite da quattro violini: le cadenze finali del suo canto hanno sempre forma ritmica, ed hanno anch' esse un accompagnamento; ai passi più salienti vien dato risalto con un' esecuzione declamatoria, che si eleva fino a diventare una melodia completamente formata, e persino abbellita da amplificazioni sillabiche, come ad esempio, dove è detto: «Poichè l' Angelo del Signore discese dal cielo, si accostò e rovesciò la pietra che chiudeva il sepolcro», «Maddalena piangeva fuori», «allora i loro occhi si apersero e lo riconobbero, ed Egli scomparve dinanzi ad essi», e via dicendo. Le parole del Signore, degli Angeli, di Maddalena, di alcuni

apostoli, del Gran Sacerdote, e via dicendo, quali sono riportate nella narrazione degli Evangelisti, vengono musicate in forma di piccoli concerti; secondo il numero delle persone che prendono parte al discorso, si hanno qui dei canti a due o più voci, le quali ora s' imitano fra di loro, ora procedono di conserva, sostenute da un basso numerato; in questo senso sono a due voci anche i canti, dove parla una sola persona, soltanto che in questo caso una delle due voci è eseguita da uno strumento accompagnante. La composizione si apre con un doppio coro a sei voci e si chiude con un doppio coro ad otto voci: il primo sulle parole d' introduzione: «La risurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo, quale ci è descritta dai quattro Evangelisti», il secondo sulla preghiera di ringraziamento di Paolo: «Sia ringraziato Iddio, che ci ha dato la vittoria, per mezzo di Gesù Cristo Signor nostro»; a quest' ultimo si aggiunge ad un certo punto una nona voce, quella dell' Evangelista, che grida «*victoria!*» alla quale da ultimo si associano anche i due cori. Nel mezzo dell' intera composizione v' è un coro a sei voci, degli Undici adunati a Gerusalemme, che ha intonazione declamatoria: «Il Signore è veramente risuscitato ed è apparso a Simone». La parte fondamentale è formata dalla recitazione della storia. Dove essa si sofferma a lungo sopra un suono, affine di evitare la monotonia e di ottenere il voluto effetto, bisogna che l' organista «eseguisca sul suo strumento eleganti ed appropriati passaggi», oppure (quando l' accompagnamento è affidato ai violini invece che al-l'organo), «che uno dei violini eseguisca passaggi». Solo un anno dopo la morte di Schütz (1672) si pubblicava a Königsberg la «Passione» di Giovanni Sebastiani, maestro di cappella prussiano, nella quale incontriamo gli elementi ancora mancanti in Schütz, elementi che ne fanno il vero prototipo della Passione di Bach. Infatti Sebastiani, «allo scopo di destare maggior devozione», introdusse nella Passione canti sacri, colle loro note melodie. La melodia veniva cantata, ma l' armonia era

eseguita da quattro violini e dalla voce fondamentale. Le «turbae» sono eseguite a 4 voci, le parole dei singoli personaggi, «a solo», e la narrazione biblica dell'Evangelista non ha più l'intonazione corale, essa è invece recitativa nel senso moderno della parola, ed è accompagnata da violini o viole, come nella «Risurrezione del Signore» di Schütz.

Uno fra i più notevoli fautori della nuova forma artistica, fondata da Schütz e Praetorius, è Johann Christoph Bach (n. nel 1642, m. nel 1703 ad Eisenach), zio di Joh. Seb. Bach; la sua cantata sacra od oratorio drammatico: «S'accese una lotta in Cielo. Michele ed i suoi Angeli combattevano col Drago», è scritta per due cori a cinque voci con istrumenti ad arco, fagotto, quattro trombe, timpani ed organo, ed ha una caratteristica e potenza d'espressione veramente imponenti per quei tempi. Anche Andreas Hammerschmidt (n. nel 1612, m. nel 1675 in Zittau), contemporaneo di J. Chr. Bach, ma di lui più vecchio, musicò lo stesso testo (nei «*Geistlichen Gesprächen*», 1656), per coro a sei voci, cornetti ed organo. Hammerschmidt è uno fra i più notevoli cultori tedeschi dello stile concertato; egli scrisse concerti ecclesiastici ad 1-12 voci, in parte soltanto con «continuo», in parte con accompagnamento obbligato di strumenti; musicò il salmo 84 a nove voci, e compose anche musica profana, come odi, danze, ecc. La sua opera più celebrata sono i «*Dialogi*, o discorsi fra Dio e un'anima credente» (1645).

Una parte essenziale della musica sacra protestante è formata dalla musica per organo, e specialmente da quella che ha per fondamento motivi del canto sacro, cioè dalla figurazione corale. Le composizioni per organo dei maestri veneziani (Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli) sono soltanto versioni abbellite di composizioni vocali (e persino di canzoni e madrigali profani), oppure composizioni originali modellate sopra di esse, in cui la composizione ad accordi s'alterna con quella a passaggi; ovvero sono scritte in stile imitatorio, a modo delle

composizioni olandesi. Anche in Girolamo Frescobaldi (n. nel 1583, m. nel 1644 in Roma) e nel suo discepolo Joh. Jakob Froberger (che dal 1641 al 1657 fu organista di Corte a Vienna) non troviamo che idee vocali ornate con abbellimenti esteriori; in essi comincia ad apparire l'elemento «virtuoso», che s'incontra poi in misura ancora maggiore in J. Pieter Sweelinck (n. nel 1562 ad Amsterdam, m. nella stessa città nel 1621), discepolo di Andrea Gabrieli, e negli organisti nord-tedeschi Heinrich Scheidemann (discepolo di Sweelinck, m. nel 1663 ad Amburgo), Jan Reinken (n. nel 1623 in Alsazia, m. nel 1722 ad Amburgo), Dietrich Buxtehude (n. nel 1637 a Helsingör, m. nel 1707 a Lubecca). Per contro un altro discepolo di Sweelinck, Samuel Scheidt (n. nel 1587 ad Halle sulla Saale, m. nel 1654 nella stessa città), che anche come compositore di concerti ecclesiastici (a 2-12 voci con basso numerato) e di musica istrumentale appartiene ai seguaci del nuovo stile, incominciò a variare, adattandole all'organo, le melodie corali, e creò per tal modo una nuova forma artistica, che acquistò ben presto una grande importanza. La sua opera principale è la «*Tabulatura nova*» (1624, 3 vol., ripubblicata recentemente nel 1° vol. dei «Monumenti dell'arte musicale germanica»). Sulla via da lui battuta non tardarono a seguirlo molti imitatori, fra i quali si distinguono specialmente il già menzionato Joh. Christoph Bach, e inoltre il fratello di lui Joh. Michael Bach (n. nel 1648 ad Arnstadt, m. nel 1694 nella stessa città), Johann Pachelbel (n. il 1° settembre 1653 a Norimberga, m. il 3 marzo 1706 nella stessa città; dal 1675 al 1690 organista ad Eisenach ed Erfurt), e Johann Gottfried Walther (n. nel 1684 ad Erfurt, m. nel 1748 a Weimar), noto come autore del primo Lessico musicale tedesco (1732). In queste elaborazioni del corale si ha per così dire una seconda e bella fioritura dell'arte degli Olandesi; qui potevano essere impiegati tutti gli artifizi dell'imitazione, senza incontrare quell'opposizione, che nel caso degli Olandesi

era motivata dall' essere il testo come soffocato dai medesimi. Le più svariate combinazioni del motivo corale colla sua aumentazione, diminuzione, inversione, ovvero, quando il corale era preso come *cantus firmus*, le composizioni contrappuntistiche, in forma canonica o fugata severa, non fecero che dare alla nuova opera d'arte strumentale una più salda unità e coerenza, o, per così dire, una necessità logica. Ma a tutta prima l' andamento dell' intera composizione era determinato dal carattere e dal senso letterale del corale. Infatti l' elaborazione del corale era destinata ad essere associata come preludio o postludio al corale cantato, durante il servizio divino. Le aberrazioni del genere di quelle di Buxtehude e di Mattheson, i quali variarono corali in forma di danze, rimasero eccezioni, e sono del resto giustificate dal fatto, che le forme di danza scelte (quelle proprie della Suite: Sarabanda, Courante, Giga, ecc.), da lungo tempo non venivano più danzate, ed erano divenute tipi ritmici caratteristici.

Capitolo 13°.

La musica del secolo XVIII.

163. Da quale epoca data l' egemonia della Germania nella musica?

All' incirca dal 1700. Infatti, è vero che appunto verso quest' epoca l' opera italiana (della scuola napoletana) aveva raggiunto la sua massima diffusione, e aveva preso piede a Vienna, Dresda, Monaco, Brunswick, Berlino, importando in queste città non solo le opere dei maestri italiani, ma anche cantori e direttori italiani, ed esercitando così una notevole influenza sul gusto nazio-

nale; ma in Germania esisteva già allora un numero considerevole di compositori indipendenti, e si era già delineato un caratteristico indirizzo nazionale, improntato a profondità di sentimento e ad alta serietà e moralità, cosicchè la prevalenza, di decennio in decennio sempre più decisa, dell'arte tedesca, si può senza tema di esagerazione far risalire al secolo XVII-XVIII. Ma questa prevalenza si stabilì incontrastata ed incontrastabile solo dopochè i due giganti della musica, Bach e Händel, attirarono quasi contemporaneamente sopra di sè l'attenzione del pubblico, il primo da principio soltanto nella cerchia ristretta della sua patria, il secondo subito in tutta Europa.

Nessuna famiglia ha generato, l'un dopo l'altro, tanti valenti musici, quanto la famiglia turingia Bach. Ricorderemo, come quelli che sono più noti, i nomi di Johann Michael Bach, Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach, Karl Philipp Emanuel Bach, Wilhelm Friedemann Bach, il Bach di Bückeburg (Johann Christoph Friedrich), il Bach milanese (Johann Christian, detto anche il «londinese»); i due primi sono zii, i quattro ultimi sono figli di Joh. Seb. Bach. In questa famiglia il talento musicale non solo era ereditario, ma venne inoltre coltivato e perfezionato assiduamente durante secoli interi.

Veit Bach, il più antico antenato, di cui Seb. Bach avesse ancora notizia, era mugnaio a Wechmar presso Mühlhausen. Suo figlio Hans (quasi la metà di tutti i Bach conosciuti porta il nome di Hans o Johann) divenne invece musicista. Egli è bisnonno di J. Seb. Bach, e ai suoi tempi fu un musico molto conosciuto e popolare; un suo ritratto in incisione del 1617 porta la scritta:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
wenn du es hörst so musstu lachen,
er geigt gleichwohl nach seiner Art
*und trägt ein hübschen Hans Bachens Bart.**)

---

*) Questi versi tradotti in italiano perderebbero la loro festività tutta tedesca. (N. d. T.)

Hans Bach ricevette la sua educazione musicale a Gotha, da Nicolaus Bach, musico della città, che senza dubbio era suo parente; sembra quindi che già allora i Bach fossero del mestiere. Ad ogni modo le doti musicali di questa famiglia andarono sempre aumentando. La peste del 1626 fece strage anche nella famiglia Bach; lo stesso Hans Bach morì di peste. 503 degli 800 abitanti del villaggio di Wechmar morirono.

Uno dei figli di Hans Bach, di nome Johann, fu il capostipite dei Bach musici cittadini di Erfurt, un altro, Christoph Bach, nonno di J. Seb. Bach, fu organista e musico cittadino a Weimar. Fra il 1660 e il 1670 i Bach furono per così dire titolari perpetui degli impieghi musicali nelle città di Weimar, Erfurt ed Eisenach; se qualche posto si rendeva vacante, subito si faceva innanzi un altro Bach a colmare la lacuna. Così, ad esempio, anche un figlio di Christoph Bach, cioè Ambrosius Bach, padre di J. Seb. Bach, lasciò Erfurt per recarsi ad Eisenach ad occupare un posto di musico cittadino, lasciato vacante da un altro Bach. Johann Christoph e Johann Michael Bach, che già più volte menzionammo, e che rappresentano i più importanti compositori della famiglia, facendo astrazione naturalmente da J. Sebastian Bach, erano pure discendenti del gioviale e bizzarro Hans Bach, ma figli del più giovane dei molti suoi figli, Heinrich Bach, che fu per oltre 50 anni organista ad Arnstadt. Questi due uomini, benchè nati in un' epoca di terribile prostrazione causata dalle calamità della guerra dei trent' anni, hanno una genialità così fresca e profonda, che ci riesce spiegabile solo pensando alla vita chiusa e ritirata dei Bach, il cui sentimento religioso e la cui rigida moralità non erano alterati dalle influenze funeste della generale depravazione.

Johann Seb. Bach nacque il 21 Marzo 1685 ad Eisenach; suo padre era il musico cittadino Ambrosius Bach, sua madre Elisabeth Lämmerhirt, figlia di pellicciai di Erfurt. Suo padre gli insegnò dapprima a suonare il violino. Sua madre morì quand' egli aveva nove anni,

e suo padre circa un anno più tardi, dopo essere passato a seconde nozze. L'educazione del piccolo Sebastiano venne affidata al suo fratello maggiore Johann Christoph, che era organista ad Ohrdruff (presso Arnstadt). Null'altro sappiamo circa le qualità musicali di questo Johann Christoph (questo nome ricorre di frequente nella famiglia Bach); tuttavia egli era stato per tre anni discepolo di Pachelbel, che dal 1675 al 1680 occupò il posto di organista di Corte ad Eisenach. Sebastiano fece i suoi studi scolastici dapprima al liceo di Ohrdruff, ma a cominciare dalla Pasqua del 1700 a Lüneburg, avendo ivi ottenuto un posto gratuito come cantore a mattutino. Da Lüneberg egli andava spesso in pellegrinaggio ad Amburgo, ad ammirare le esecuzioni d'organo di Reinken e di Lübeck; inoltre in Lüneburg il posto di organista della chiesa di S. Giovanni era occupato da Georg Böhm, un discepolo di Reinken.

Bach ottenne il primo impiego nel 1703, cioè all'età di 18 anni, come violinista nella cappella privata del principe Johann Ernst di Sassonia-Weimar. Bach doveva quindi essere un buon violinista, benchè si fosse dedicato con speciale amore all'organo e al cembalo. Nè in Ohrdruff nè in Lüneburg egli deve essersi dedicato con troppo amore agli studi scolastici; già fin dalla prima età egli aveva in animo di darsi alla carriera di musico. Ma già pochi mesi dopo egli entrava in un nuovo ciclo d'azione, più conforme ai suoi gusti: infatti, dopo un'esecuzione di prova, venne nominato organista ad Arnstadt, collo stipendio annuo di talleri $73^2/_3$. È in quest'epoca ch'egli fece il famoso viaggio a piedi da Arnstadt a Lubecca, per ammirare l'arte di Dietrich Buxtehude, che era organista in quella città, ed apprenderne i segreti. Egli si fermò ivi assai più che non gli fosse concesso dalla licenza, che aveva ottenuta, e tuttavia l'Autorità, da cui egli dipendeva, non gli tolse l'impiego; il che dimostra, ch'egli doveva godere già allora di una grande considerazione. Ma poco tempo dopo Bach abbandonò egli stesso il suo impiego,

allorchè gli si offerse l' occasione di perfezionarsi nella sua arte.

Verso la fine del 1706 si rese vacante il posto di organista di S. Biagio a Mühlhausen, per la morte di Joh. Georg Ahle (che fu non solo organista, ma anche consigliere municipale e *poëta laureatus*). A Bach riuscì facile la vittoria sugli altri concorrenti. Egli ebbe la sua nomina nel Giugno 1707, e si licenziò su due piedi dal posto di Arnstadt, che venne subito dato ad un suo cugino, Ernst Bach. Pareva ora a Bach di trovarsi in grado di metter su casa; la sposa da lui scelta fu una sua cugina, Maria Barbara, figlia dell' organista Michael Bach di Gehren, e da essa egli ebbe i suoi due figli più celebri, Friedemann e Karl Philipp Emanuel. Mühlhausen aveva un passato musicale rispettabile. Il posto di organista di S. Biagio era stato occupato cento anni prima da Joachim von Burgk, propriamente Joachim Moller di Burg presso Magdeburgo, uno dei migliori compositori tedeschi di musica sacra di quell' epoca; Johann Eccard, il famoso fondatore della scuola musicale prussiana di Königsberg (Joh. Stobäus, Heinr. Albert), era nato a Mühlhausen, dove fu discepolo di Burgk; in seguito egli ebbe a maestro Orlando di Lasso a Monaco, ma anche in epoche posteriori mise in musica (come già s'è detto) odi di Hembold, Soprintendente di Mühlhausen. Anche Georg Neumark, il celebre cantore della canzone: « *Wer nun den lieben Gott lässt walten* », che fu inoltre un eccellente virtuoso di viola da gamba, era nato a Mühlhausen, dove aveva pure ricevuta la sua educazione musicale. I due Ahle, padre e figlio, ultimi predecessori di Bach nell' ufficio, erano compositori rispettabili, soprattutto valenti nell' « aria ecclesiastica », che veniva composta a strofe con ritornelli strumentali. Il padre, Johann Rudolph Ahle, era anche un discreto compositore di musica per organo, e riusciva specialmente nelle figurazioni corali e nelle fughe; queste ultime però non hanno ancora completamente la ferma severa della fuga alla quinta. Anch' egli fece parte del Consiglio municipale

di Mühlhausen. — Bach dimostrò subito una grande energia nel suo ufficio; egli rinforzò il coro, completò l'orchestra, e sopratutto fece acquisto di buone opere per canto; quelle che egli trovò entrando in carica, erano in massima parte composizioni degli Ahle. Il suo primo saggio musicale fu una cantata, da lui scritta e fatta eseguire in occasione della rinnovazione del Consiglio municipale (la «cantata del Consiglio»), che mostra nella forma un progresso immenso di fronte alle cantate anteriori, specialmente per le fughe corali, che in essa si trovano, e alle quali l'orchestra partecipa mantenendo la propria indipendenza, cosicchè coro ed orchestra appaiono fusi in un modo affatto nuovo; qui infatti l'orchestra non è schiava nè dominatrice, bensì occupa accanto al coro una posizione coordinata, come fattore autonomo.

Alla fine del giugno 1708 Bach si dimise dal posto di organista di Mühlhausen, e ritornò a Weimar, dove aveva ottenuto il suo primo impiego. Quivi egli divenne organista di Corte e musico da camera del duca reggente Wilhelm Ernst. Nel 1714 gli fu dato il titolo di «violino di spalla» ducale, il che dimostra ch' egli doveva anche essere un valente violinista. A Weimar egli trovò un suo parente prossimo, che era un eccellente musicista: Johann Gottfried Walther, da noi già menzionato. Questi aveva uno straordinario talento naturale per la trattazione delle più complicate forme dell' arte contrappuntistica, e senza dubbio Bach, in otto anni circa di continue relazioni con quest' uomo, che era suo coetaneo, deve avere ricevuto da lui molti suggerimenti. I corali per organo da lui scritti in Weimar rivelano la stessa predilezione per il canone, che domina nelle composizioni di Walther. L' organo della chiesa ducale era veramente pregevole, in special modo per una pedaliera di perfetta costruzione. Qui Bach aveva occasione di farsi udire da una società molto distinta, e per conseguenza si dedicò con speciale diligenza alla composizione per organo. Mattheson scrive di lui nel 1716: «Del signor Johann

Sebastian Bach, celebre organista di Weimar, io ho udito narrare cose di tal natura, che bisogna avere di quest' uomo un' alta estimazione». Da Weimar Bach intraprese anche dei brevi viaggi artistici, che diffusero rapidamente la sua celebrità. In Weimar egli si dedicò pure con speciale amore alla musica da camera. Il principe Johann Ernst, che aveva appreso il cembalo e la teoria da Walther, ed era anche compositore, volle avere Bach a maestro per perfezionarsi nel violino. Alla Corte si aveva un culto speciale per la musica da camera italiana, ad es., per i concerti per violino di Antonio Vivaldi (m. nel 1743), il primo cultore delle forme create da Corelli. Bach ridusse per cembalo sedici concerti per violino di Vivaldi, e per organo altri quattro, rifacendoli in parte di sana pianta. Naturalmente egli non si limitò a fare delle riduzioni, ma scrisse egli stesso composizioni originali, in cui il processo d' assimilazione raggiunge il suo compimento.

Sembra, che Bach durante la prima metà del suo soggiorno a Weimar si sia dato in prevalenza alla composizione strumentale, non occupandosi quasi affatto della composizione vocale. A quanto sembra, sono solo tre le sue cantate riferibili a quest' epoca, cioè: «*Nach dir, Herr, verlanget mich*», il Salmo 130 e «*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*». Per contro, a partire dal 1713, egli dedicò alla cantata tutta la sua potenzialità artistica, scegliendo come testo poesie di Erdmann Neumeister, che aveva ideato per la cantata una nuova forma poetica, affine a quella del madrigale. Egli mise in musica la cantata di Natale: «*Uns ist ein Kind geboren*», la cantata di Sessagesima: «*Gleichwie Regen und Schnee vom Himmel fällt*», la cantata di Pasqua: «*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*», la cantata d' Avvento: «*Nun kommt der Heiden Heiland*», e la cantata di Pentecoste: «*Wer mich liebet*», tutte del sopradetto autore.

Divenuto violino di spalla (1714), Bach dovette inoltre disimpegnare in parte le funzioni di maestro di cappella, in sostituzione di Samuel Drese, ammalato e

quasi invalido; non solo, ma si esigeva anche da lui che ogni anno componesse un certo numero di cantate. Perciò da quest' epoca Bach incomincia a coltivare con maggiore assiduità e fecondità questa forma musicale. Il poeta di queste nuove cantate fu Salomone Franck, segretario governativo ad Arnstadt e più tardi a Jena, e da ultimo segretario concistoriale a Weimar. La prima, che è anche la più nota, è «*Ich hatte viel Bekümmernis*» (per ogni tempo); ad essa seguì la cantata *Palmarum* «*Himmelskönig, sei willkommen*» e molte altre. Noteremo soltanto, che le cantate scritte da Bach a Weimar sono notevolissime per i canti *a solo*, nei quali egli svolge una melodia oltremodo ricca e multiforme, e interpreta magistralmente il contenuto affettivo del testo. Solo più tardi egli divenne maestro nel canto corale; d' altronde nè le poesie di Neumeister, nè quelle di Franck, davano appiglio a composizioni corali di grande effetto, perchè essi avevano di mira specialmente il recitativo e l' aria. Nel 1716 Bach musicò anche una cantata profana di Franck, in occasione del compleanno del duca.

Nel 1714 gli si propose di concorrere al posto d' organista della chiesa di Santa Maria in Halle; egli non era alieno dall' accettare, ma desiderava uno stipendio superiore a quello offerto, e perciò non se ne fece nulla. Nel dicembre dello stesso anno egli eseguì a Lipsia, nella chiesa di S. Nicola o di S. Tommaso, la cantata «*Nun kommt der Heiden Heiland*», e durante un intero servizio divino disimpegnò la funzione di organista. Nel 1717 egli si recò a Dresda, per visitare diversi musici di quella città, e verosimilmente anche per prender conoscenza delle locali opere per organo. In quell' epoca si trovava a Dresda Louis Marchand, organista di S. Benedetto a Parigi, che godeva la fama di grande organista e cembalista. Fra lui e Bach doveva avvenire una gara, nel salone di un ministro; ma la cosa andò in fumo, perchè Marchand, temendo una sconfitta, partì alla chetichella. Nello stesso anno Bach abbandonò per sempre Weimar, accettando il posto offertogli di maestro di cappella del

principe di Anhalt-Köthen; egli si sentì con ragione offeso, perchè si nominò come successore di Drese G. Ph. Telemann, invece di lui.

La posizione di Bach a Köthen era affatto diversa da quella ch' egli aveva a Weimar. Il giovane principe Leopoldo aveva viaggiato dal 1710 al 1713 e si era anche trattenuto abbastanza a lungo in Italia, dove aveva studiato molto assiduamente la musica italiana, sotto la guida del musicista tedesco David Heinischen, che visse prima a Roma e più tardi a Venezia. Il principe stesso cantava con una aggraziata voce di basso, e suonava, a quanto pare, il violino, la viola da gamba e il cembalo. Evidentemente adunque la musica, che si faceva alla Corte del principe, era in massima parte musica da camera. Bach ricevette il titolo di «maestro di cappella e direttore della musica da camera del Principe»; non v' è alcun indizio, che egli abbia pure avuto da suonare l' organo. Sembra inoltre che ivi non esistesse una vera orchestra; la vita di Corte era molto alla buona, e non s' aveva neppure un teatro. L' obbligo di occuparsi esclusivamente di musica da camera, che era inerente a questa sua nuova posizione, non poteva non esercitare un' influenza sul suo ulteriore sviluppo artistico, cioè doveva spingerlo a creare ed a perfezionarsi anche in questo ramo della composizione musicale. Così avvenne, che Bach mise temporaneamente in disparte la cantata e il corale d' organo, e si diede a scrivere ogni sorta di duetti, terzetti e quartetti per violini, cembalo e viola da gamba.

Nel 1718 Bach si recò una volta ad Halle, dove Händel, di ritorno da Londra, si era stabilito per qualche tempo presso i suoi. Ma disgraziatamente Händel era partito il giorno prima; e così avvenne che Bach ed Händel, i due più grandi maestri di quell' epoca, non poterono conoscersi personalmente. Dieci anni dopo, trovandosi Händel nuovamente ad Halle, Bach gli inviò da Lipsia il figlio Friedemann, per pregarlo di recarsi da lui, non potendo egli, a causa di una malattia, recarsi

ad Halle; ma Händel aveva le ore contate, e non potè aderire a tale proposta. Evidentemente essi non avevano un gran desiderio di conoscersi, altrimenti avrebbero certo dovuto farne nascere l'occasione. La loro natura era troppo diversa, essi erano troppo poco rivali, per desiderare le gare; certamente non v'era fra loro invidia nè inimicizia, ma tuttavia essi dovevano sentire di non avere nessun punto di contatto, perchè i loro modi di vedere, come pure i loro generi di vita, erano troppo diversi.

Nel 1720 il principe Leopoldo fece un viaggio a Karlsbad, conducendo seco Bach, come verosimilmente aveva già fatto durante la stagione balnearia del 1718. Al suo ritorno, Bach trovò sua moglie morta: ella aveva solo 36 anni. Questa fu per lui una scossa terribile, per il profondo e inalterabile affetto che lo legava a questa donna. — Nel 1720 Bach compose una cantata, forse durante il suo soggiorno a Karlsbad. Essa però non era scritta per Köthen, perchè, come abbiamo già detto, mancavano ivi tutti i mezzi d'esecuzione. Forse essa doveva essere eseguita in Amburgo, dove Bach intendeva di recarsi e si recò realmente nell'autunno dello stesso anno; ma non sappiamo se l'esecuzione sia realmente avvenuta. La cantata è composta sul testo «*Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden*», ed è uno dei lavori più pregevoli ch'egli abbia fatto in questo campo. Il suo viaggio ad Amburgo aveva questa volta un secondo fine pratico: certo egli desiderava di vedere ancora una volta il vecchio Reinken, che, malgrado i suoi 97 anni, era ancor sempre organista della chiesa di Santa Caterina; ma nello stesso tempo egli aveva pure in mente di concorrere ad un altro buonissimo posto d'organista, quello della chiesa di S. Jacopo in Amburgo, divenuto vacante per decesso di chi l'occupava. Bach era allora già abbastanza celebre, cosicchè l'annunzio della sua venuta, e di un suo saggio, che doveva aver luogo nella chiesa di Santa Caterina, trasse a questa chiesa, all'ora stabilita, la parte più eletta della popolazione amburghese. Reinken prodigò personalmente

a Bach le lodi più sconfinate. Bach non potè attendere il termine fissato per il concorso degli aspiranti al posto di organista di S. Jacopo, perchè il suo principe lo richiamò presso di sè. Tuttavia gli fu promesso abbastanza esplicitamente il posto, se egli avesse dichiarato per lettera di essere pronto ad accettarlo. Bach era più che disposto, e scrisse nel senso sopradetto, ma non ottenne il posto, perchè questo nel frattempo fu venduto per 4000 marchi, versati alla cassa della Chiesa, ad un individuo musicalmente affatto sconosciuto.

Sembra che Bach non si sia occupato affatto di Mattheson, rinomato scrittore e storico musicale amburghese (meno valente come compositore); almeno Mattheson non fa mai menzione di un incontro con Bach, quantunque l'abbia udito nella chiesa di S. Caterina e parli con ammirazione del suo modo di suonare l'organo. Egli scrisse di Händel: «Principalmente nel suonar l'organo non v'è alcuno che superi Händel, se non forse Bach».

Non avendo a sua disposizione un organo, Bach rivolse in Köthen maggiore attenzione al cembalo. Già prima del resto egli aveva studiato a fondo questo strumento, giacchè era in grado di entrare in gara con Marchand (la gara di cui abbiamo parlato più addietro doveva avvenire non sull'organo, ma sul cembalo, che era lo strumento principale di Marchand).

Il cembalo aveva parecchi manuali, precisamente come l'organo, ed anche un pedale, ed era perciò molto appropriato a sostituire l'organo in casa e come strumento d'esercizio, benchè la sua voce esile e di breve durata non avesse alcuna analogia colla voce dell'organo. Tuttavia esso, al pari dell'organo, non si prestava alle sfumature; una diversa intensità di suono si poteva solo ottenere col passaggio ad un altro manuale, perchè i diversi manuali percuotevano le corde con penne aventi diversa forza di resistenza. Assai più adatto alle sfumature era il suono del clavicordo, benchè questo strumento fosse piccolo e non potesse dare che suoni di media intensità. Del resto una prova, che Bach non era soddi-

sfatto neppure del suono poco durevole del clavicordo e del clavicembalo, si ha in un clavicembalo a liuto, da lui costruito nel 1740; in esso ogni suono aveva due corde di minugia accordate all' unisono e una terza corda di ottone accordata all' ottava alta, che poteva essere smorzata. Sembra quindi che Bach sapesse anche costruire strumenti musicali, come il suo zio Michele. È nota l' abilità di Bach nell' accordare gli strumenti, al quale uopo non basta avere un buon orecchio, perchè negli strumenti con dodici semitoni non si tratta di purezza acustica, bensì di un abile *temperamento*. Si dice che Bach non impiegava mai più di un quarto d' ora ad accordare un cembalo. Però il temperamento equabile non è un' invenzione di Bach; esso fu stabilito teoricamente nel 1691 da Andrea Werckmeister, e applicato alla pratica per la prima volta da David Heinichen, allo scopo di rendere possibili le modulazioni attraverso l' intero ciclo delle tonalità.

Bach introdusse un mutamento radicale nella diteggiatura, cioè nell' uso delle dita per gli strumenti a tasti. Secondo la più antica maniera, come, ad es., in Couperin (di cui Brahms ripubblicò recentemente «*L'art de toucher le clavecin*»), non si adopera affatto il pollice, e invece di far passare il pollice sotto le altre dita, si fa passare il terzo dito sopra il quarto. Si suonava inoltre colle dita ben distese, lasciando pendere il pollice. Bach faceva il più largo uso del pollice e suonava colle dita leggermente ricurve, cosicchè la punta del pollice veniva a trovarsi sui tasti allo stesso livello delle punte delle altre dita. Però anche J. Gottfr. Walther esige l' uso del pollice, e così pure Heinichen; anche Händel deve aver suonato colle dita ricurve e servendosi del pollice. Soltanto mancava ancora una vera metodica della diteggiatura. Bach stabilì anzitutto la regola fondamentale, che nella scala si dovesse sempre far seguire il pollice all' intervallo di semitono, ad es.:

do re mi fa sol[1] la si do.

La diteggiatura di Bach non è per nulla quella attuale; ad esempio egli adoperava anche il quinto dito per il passaggio sotto le altre dita, il che oggidì non è più in uso, e inoltre si serviva ancora frequentemente del passaggio del terzo dito sopra il quarto, ecc. Tuttavia anche oggidì, nell'eseguire composizioni polifoniche, talvolta non si può fare a meno di ricorrere a tali artifizi. Philipp Emanuel Bach proibisce il passaggio del terzo dito sopra il quarto, ma le sue composizioni sono anche molto più omofone. Ad ogni modo però, Ph. E. Bach, che è considerato come il fondatore della tecnica pianistica moderna, rappresenta per noi il continuatore del metodo di suo padre. La pochissima importanza, che in epoche anteriori si dava alla diteggiatura, ci è rivelata dal fatto, che Michele Praetorius si faceva beffe di coloro, che si sforzavano di introdurre un po' d'ordine nella diteggiatura, e diceva che quando si eseguisce la musica con precisione e con grazia, è indifferente che si ottenga ciò in un modo piuttosto che in un altro, e che si adoperi magari il naso per suonare.

È pervenuto fino a noi un piccolo metodo di cembalo, compilato nel 1720 da Wilhelm Friedemann Bach, che ci dà un'idea di un corso pratico d'istruzione secondo Bach; le composizioni in esso contenute sono tutte originali di Bach, e in parte furono utilizzate in seguito nel «Clavicembalo ben temperato», di cui la prima parte è riferibile ancora al periodo Kötheniano. Anche le cosidette *Suites* francesi, chiamate così per la loro concisione e brevità, e per distinguerle dalle *Suites* inglesi scritte più tardi, furono da lui composte in Köthen. Ciascuna delle *Suites* francesi consta di *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*. Come è noto, il «Clavicembalo ben temperato» contiene in ciascuna delle sue due parti un preludio ed una fuga per ciascuna delle dodici tonalità maggiori e minori degli strumenti a tastiera. Quest'opera aveva uno scopo istruttivo. Tale era pure lo scopo delle *Suites*, che si svolgevano parimenti nelle tonalità più comuni. Esse erano specialmente destinate

ad Anna Maddalena, seconda moglie di Bach, che egli accolse alla fine del 1721 nella sua famiglia orbata della madre. Ella era figlia di un certo Wülken, trombettiere di Corte e di guerra a Weissenfels, ed aveva allora 21 anno. Se Bach aveva già vissuto felice e tranquillo colla sua prima moglie, ancora più profondo fu il vincolo d'affetto e di simpatia che lo legò ad Anna Maddalena, perchè ella sentiva molto la musica e nutriva un vivo interesse per le creazioni artistiche del marito. Ella scriveva anche molto bene la musica, ed esistono ancora oggidì copie di composizioni di Bach e d'altri autori, fatte da lei; la sua scrittura era molto simile a quella di Seb. Bach, e ne differiva soltanto in qualche particolare.

Abbiamo già detto che Bach suonava assai bene il violino, come risulta dall'aver egli ottenuto due volte a Weimar l'impiego di violinista, e la seconda volta anzi col titolo di violino di spalla. Le sue composizioni per violino però sono uniche nel loro genere; infatti egli scrisse per violino tre sonate e tre *Suites*, o «*Partien*» (partite), com'egli le chiamava, senza accompagnamento di sorta. La composizione non è tuttavia omofona, bensì polifonica, e lo strumento, per così dire, si accompagna da sè. Qui si rivela l'influenza della composizione polifonica per organo. Già Corelli aveva saputo dare al violino una certa polifonia, ed eseguire sopra di esso il «fugato»; tuttavia egli non aveva potuto fare a meno dell'accompagnamento di cembalo. Anche altri avevano studiato e usato l'esecuzione a note doppie, specialmente i virtuosi di violino tedeschi Nikolaus Bruhns (discepolo di Buxtehude), Nikolaus Strungk e Johann Jakob Walther; perciò Bach non aveva fatto nulla di nuovo, soltanto egli aveva saputo dare a tale principio una nuova applicazione. Bach scrisse inoltre sei opere di questo genere, cioè senza accompagnamento, per violoncello (tre sonate e tre «partite»). Non è noto se Bach sapesse suonare il violoncello colla stessa virtuosità che mostrava nel suonare il violino; per contro è dimostrato,

che egli suonava la viola con speciale predilezione. Egli ha anzi inventato una speciale forma di viola, la «viola pomposa», qualcosa d'intermedio fra la viola e il violoncello, con cinque corde, aventi l'accordatura: *Do* — *Sol* — *re* — *la* — *mi*[1], che si teneva però come il violino e la viola. Le sei opere sopradette sono destinate, *ad libitum*, per questo strumento.

La forma della *suite* è un'invenzione tedesca (cfr. n. 161). Già al principio del secolo XVII compositori tedeschi riunivano i diversi tipi di danze in *Suites* (o partite); tali tipi erano la *pavane*, la *gaillarde*, la *courante*, l'*allemande*, e la *tripla*. Dopo la metà del secolo XVII la *pavane* e la *gaillarde* scomparvero gradatamente, e la *suite* usuale rimase formata da: *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gigue*; ad esse si aggiungevano poi, a modo d'intermezzi e secondo le circostanze: la *gavotta*, il *minuetto*, il *rigaudon*, il *passepied*, la *bourrée*, ed anche la *ciacona* (*chaconne*) italiana. Nell'ordine dato a tali danze si aveva di mira l'alternarsi della misura e del tempo, ma non delle tonalità. Le *suites* più estese del tempo di Bach non sono quelle per cembalo, bensì quelle per orchestra, chiamate comunemente «*ouvertures* francesi» (perchè incominciano con una *ouverture* della forma di quelle di Lully).

La forma della sonata di Bach non è ancora corrispondente a quella attuale, ma naturalmente è già molto più vicina ad essa che non la sonata (canzone) italiana più antica, colla sua struttura frammentaria e risultante da ogni sorta d'elementi diversi. Per opera dei compositori italiani di musica da camera del secolo XVII (specialmente di Maurizio Cazzati, Giov. Legrenzi, G. B. Vitali, G. B. Bassani, Gius. Torelli e Arcangelo Corelli) essa aveva assunto un aspetto incoerente, e finì per limitarsi ad un piccolo numero di composizioni piuttosto estese e affatto separate l'una dall'altra.

In Köthen (se non addirittura già in Weimar) Bach scrisse ancora sei sonate per violino e cembalo, tre per viola da gamba e cembalo, e tre per flauto e cembalo.

Tutte queste composizioni differiscono essenzialmente da quelle italiane per l'andamento polifonico delle voci e per la solida elaborazione. Del resto esse si avvicinano molto alla sonata di Beethoven, in quantochè appaiono come una fusione dell'*aria* italiana collo stile fugato da camera. Non manca che il secondo tema; esiste per contro lo sviluppo tematico, in forma di elaborazione fugata di elementi tratti dalla prima parte, che è composta nello stile dell'*aria*; infine v'è pure la ripetizione del tema dopo lo sviluppo tematico.

Al periodo Kötheniano appartengono pure alcune sonate per flauto con accompagnamento non obbligato di cembalo. Bach non aveva molta simpatia per questo genere, e infatti esso non è un genere d'arte perfetto, perchè il cembalo non vi partecipa come fattore completamente autonomo. Bach scrisse pure dei *Trio* per due strumenti con basso numerato; anche per questa forma egli non ebbe alcuna simpatia.

Per contro egli si dedicò con speciale interesse al concerto. Di solito nelle sue composizioni parecchi strumenti prendono parte contemporaneamente al concerto. Ad un tema *a solo* indipendente è contrapposto un tema «tutti»; il resto di questi interessanti concerti è formato dalla elaborazione dei due temi, ed anche dallo scambio di tonalità fra di essi. Queste opere, che hanno un altissimo pregio musicale, risorgono oggidì, benchè molto lentamente, a nuova vita. Si può tuttavia udire qualche volta il concerto per due violini.

Per consiglio di un principe prussiano, il margravio Ludwig di Brandeburgo, preposto del capitolo del Duomo ad Halberstadt, Bach compose sei «*Concerts avec plusieurs instruments*», noti sotto il nome di concerti brandeburghesi. Anche questi sollevano oggidì una crescente ammirazione nei concerti pubblici.

Bach non poteva rimanere per sempre a Köthen; sarebbe stato anche per lo sviluppo dell'arte un danno immenso, di cui noi possiamo oggidì farci un'idea approssimativa. Bach era infatti per sua natura un com-

positore di musica sacra, e per il pieno sviluppo delle sue facoltà artistiche aveva bisogno di una posizione, che non lo costringesse ad occuparsi principalmente di musica da camera. L' occasione di lasciare Köthen gli si presentò allorchè il principe di Anhalt-Köthen sposò Henriette Friederike, principessa di Anhalt-Bernburg. Questa dama non amava la musica, e questo fece sì che il vivo interesse, che il principe dimostrava per la musica, si andò raffreddando a poco a poco. Bach cominciò a pensare di esser destinato a riuscire qualcosa di meglio che un musico da camera di un principe dilettante, e si adoperò per ottenere il posto di «cantore» della chiesa di S. Tommaso a Lipsia, divenuto vacante per la morte di Kuhnau. Nel frattempo la principessa nemica della musica morì, ma Bach non mutò la sua decisione, e abbandonò Köthen nel maggio 1723.

Johann Kuhnau, predecessore di Bach nel posto di cantore della chiesa di S. Tommaso, fu il primo a scrivere sonate per cembalo, applicando alla composizione per cembalo solo la forma della sonata per violino composta di più tempi, che era stata creata in Italia. Mattheson lo celebra come organista impareggiabile, e come dottissimo uomo, compositore e direttore di coro. Nel 1684, essendo già organista della chiesa di S. Tommaso, egli studiò giurisprudenza a Lipsia, e divenne più tardi non solo direttore di musica dell' Università e della chiesa di S. Nicola, e cantore della chiesa di S. Tommaso, ma anche avvocato. Il posto di cantore municipale di Lipsia era già da secoli molto apprezzato e ricercato; già al principio del secolo XVII esso era stato occupato da un uomo famosissimo come teoretico: Sethus Calvisius. È naturale perciò che la nomina del nuovo titolare di tale posto non venisse fatta che dopo mature riflessioni, e che si fosse sempre cercato di scegliere le personalità più eminenti e più degne di occuparlo. Morto Kuhnau (nel giugno 1722), si pensò dapprima a G. Ph. Telemann, che era allora direttore d' orchestra dell' Opera e cantore al Johanneum di Amburgo, e godeva

di una grandissima considerazione come compositore. Noi l'abbiamo già incontrato una volta nella vita di Bach, cioè in occasione della nomina del nuovo maestro di cappella di Weimar, avvenuta dopo la morte di Drese. Telemann era stato fino al 1711 maestro di cappella ad Eisenach, e si pensò allora di trattenerlo stabilmente a Weimar; ma Telemann ricusò, e nel 1712 andò a Francoforte sul Meno, donde nel 1721 venne chiamato ad Amburgo. Egli ricusò anche il posto di Lipsia, perchè ad Amburgo gli venne offerto uno stipendio molto maggiore. Per dare un'idea della produttività di quest'uomo, che visse fino all'età di 86 anni, basterà dire che egli scrisse 12 annate complete di cantate ecclesiastiche, 44 Passioni, 40 opere e centinaia di *ouvertures* (*suites* orchestrali) e di musiche d'occasione, in parte molto estese (musiche per nomine di capitani, installazioni di pastori, nozze, funerali, ecc.). Fra le sue *ouvertures* se ne trovano alcune caratteristiche con programma («Wassermusik», Don Chisciotte). Le sue numerose opere di musica da camera (parecchie delle quali hanno la parte del pianoforte sviluppata) sono scritte con molta diligenza, ma in massima parte mancano di motivi fecondi. Telemann aveva incominciata la sua carriera come cantore della chiesa nuova di Lipsia, e questa deve essere stata una delle ragioni per cui si sperava d'indurlo ad accettare il posto di Lipsia. Oggidì Telemann è affatto dimenticato, mentre Bach, che allora era al pari di Händel, meno stimato di Telemann, salì sempre più in alto nell'estimazione della posterità. Dopo il rifiuto di Telemann, riuscì facile a Bach lo sbarazzare il campo dagli altri concorrenti, dei quali oggidì non si conosce più altro che il nome. Il 7 febbraio 1723 Bach superava la prova, e il 30 maggio inaugurava già la sua nuova carica colla prima musica sacra nella chiesa di S. Nicola. Con ciò egli era arrivato, per quanto riguarda la posizione sociale, al termine della sua carriera, perchè conservò il posto di cantore municipale di Lipsia fino a 66 anni, età nella quale egli morì.

Da una petizione presentata da Bach al Consiglio della città di Lipsia (1730), apprendiamo che il coro di S. Tommaso contava a quell'epoca solo 17 cantori possibili, e inoltre 20 «che devono prima perfezionarsi, per poter col tempo eseguire la musica figurata», e 17 addirittura inetti. Secondo il suo progetto, una buona musica da chiesa abbisogna di 36 cantori e 20 strumentisti; invece egli non ne aveva a sua disposizione che 7, cioè quattro musici municipali, 2 violinisti ed un «compagno», «delle cui qualità e cognizioni musicali la discrezione gli vieta di parlare; si consideri tuttavia che essi in parte sono *emeriti*, e in parte mancano del necessario esercizio». Siccome allora non v'erano ancora Conservatorii, così Bach si vide costretto ad accogliere nella sua orchestra studenti ed alunni di S. Tommaso. Anche i suoi predecessori Kuhnau e Schelle avevano già fatto così, ma in migliori condizioni, perchè il Consiglio aveva fissato alcuni stipendi per gli studenti che venivano utilizzati come «vocalisti» o come strumentisti; ma tali stipendi erano poi stati aboliti, e Bach dovette affidarsi esclusivamente alla buona volontà degli studenti. Sembra tuttavia ch'egli abbia saputo destare il loro interesse; giacchè si narra che nel 1736, oltre alle esecuzioni regolari di musica sacra, si davano settimanalmente due concerti, uno il venerdì sera, dalle 8 alle 10, diretto dallo stesso Bach, nel caffè Zimmermann, nella Katharinenstrasse, l'altro il giovedì sera, dalle 8 alle 10, nella sala Schelhafer, nella Klostergasse, sotto la direzione di Görner, organista della chiesa di S. Nicola. In occasione di fiere, Bach e Görner davano due concerti ciascuno. Gli esecutori erano in massima parte studenti.

Degli avvenimenti esterni della vita di Bach non abbiamo più da menzionare che il viaggio a Potsdam, che egli fece nel 1747 per invito di Federico il Grande. Il secondo figlio di Bach, Filippo Emanuele, era musico da camera di Federico fin dal 1738, epoca in cui questi era ancora principe ereditario e viveva nel palazzo di Reinsberg, e Federico gli aveva espresso più volte il

desiderio di fare la conoscenza col padre di lui; nel 1747 quest' ultimo aderì finalmente al suo invito. Il re lo accolse affatto amichevolmente, e da ultimo gli diede anche un tema per una fuga, da improvvisare seduta stante. Bach risolse il quesito con soddisfazione di tutti, improvvisando anzi una fuga a sei voci reali.

Più tardi, dopo il suo ritorno a casa, Bach sviluppò molto più estesamente il tema datogli dal re, e ne trasse una fantasia libera, parecchi canoni diversi, due fughe, una a due voci e l' altra a sei voci, e infine una sonata a tre voci per flauto, viola e basso, certo in considerazione della predilezione che Federico il Grande aveva per il flauto; ancor nello stesso anno egli dedicò quest' opera al re, sotto il titolo di «Offerta musicale».

Subito dopo si sviluppò in lui quella funesta malattia d' occhi, che doveva toglierglі non solo la vista, ma anche la salute. Si crede che essa sia stata causata dall' essersi egli affaticato troppo nell' incisione delle sue composizioni; ad ogni modo la malattia non ebbe come conseguenza immediata la cecità completa: questa non venne che più tardi, in seguito ad una operazione che gli venne fatta da un rinomato oculista inglese, residente allora in Lipsia, e che riuscì male due volte. Siccome poi l' operazione era stata, come al solito, preparata e sussidiata mediante medicamenti d' azione molto energica, così Bach, oltre a diventare affatto cieco, contrasse una infermità cronica di tutto l' organismo, alla quale soccombette la sera del 28 luglio 1750, alle ore $8^1/_4$. La sua seconda moglie sopravvisse a lui; ella gli aveva dato sei figli e sette figlie, cosicchè, se fossero stati tutti vivi all' epoca della sua morte, egli ne avrebbe lasciato in tutto 20, cioè 9 figlie e 11 figli. Ma una gran parte di essi erano soggiaciuti ad immatura morte, cosicchè al padre non sopravvissero che 6 figli e 4 figlie.

L' ultima opera di Bach fu l' «Arte della fuga», una serie di fughe e canoni, tutti su uno stesso tema, dimostrazione magistrale dell' arte dell' imitazione (cfr. l' analisi nel *Trattato della composizione delle fughe,*

parte III, dell'autore del presente libro). L'opera è incompiuta, perchè la sopravvenuta cecità sospese il suo lavoro; tuttavia non manca, si può dire, che la terza parte dell'ultima composizione, una poderosa fuga quadrupla, in cui il terzo tema è formato delle note BACH (Si♭ — La — Do — Si). Nell'edizione originale pubblicata da K. Ph. E. Bach è aggiunta una composizione corale «*Wann wir in höchsten Nöten sein*», che egli, essendo già cieco, dettò al genero Altnikol, organista a Naumburg. Così questa esistenza attiva e feconda si chiuse in modo miserando. La ricchezza dei tesori musicali che Bach ci ha lasciato, è addirittura incalcolabile. Grandissimo è il numero delle sue composizioni per organo, delle opere di musica da camera e delle cantate, a cui sono da aggiungersi alcune opere gigantesche, cioè la messa in *Si* min. e le Passioni secondo S. Giovanni e secondo S. Matteo. La Società Bach, fondata a Lipsia da O. Jahn, M. Hauptmann, R. Schumann ed altri, pubblicò dal 1851 al 1896 una monumentale edizione completa delle sue opere, in 46 volumi in-folio. Finora non si è potuto sapere con esattezza quante delle composizioni di Bach siano andate perdute. Così, ad es., Forkel, che fu in relazione personale con Ph. Em. Bach, ed ebbe certo da lui informazioni attendibili sul conto di Joh. Seb. Bach, narra che Bach scrisse 5 Passioni. Oggidì invece non ne conosciamo che tre, cioè quella secondo l'Evangelista S. Matteo, quella secondo S. Giovanni, e quella secondo S. Luca (della quale si mette in dubbio l'autenticità); sembra dunque, che noi abbiamo da lamentare la perdita di almeno due Passioni di Bach. È vero che si adduce come prova in contrario l'affermazione di Rochlitz, il quale dice di non aver conosciuto che tre Passioni di Bach, durante il suo alunnato a S. Tommaso, sotto Doles, che tenne ivi il posto di cantore dal 1756 al 1789. Ma questo evidentemente non dimostra che Bach non ne abbia scritto altre, ma soltanto che a quel tempo non se ne eseguivano più che tre. Forse le altre due erano le prime opere, i primi tentativi di Bach nella forma

massima della composizione sacra, ai quali egli in seguito non diede più molta importanza. In ogni caso dobbiamo dare maggior peso alle parole di Forkel, che non a quelle di Rochlitz.

Se abbracciamo con uno sguardo generale la vita e la creazione di Bach, dobbiamo soffermarci ammirati dinanzi alla grandezza ed universalità del suo genio, che, ad eccezione della composizione teatrale (da cui egli si tenne quasi affatto lontano, non avendo scritto che una cantata drammatica: «Ercole al bivio»), dominò con uguale facilità tutti i campi dell' arte musicale, rivelando in essa una profondità, che servirà di modello in ogni tempo. Tanto nelle più piccole composizioni per cembalo, come, ad es., nelle Invenzioni a due voci, che appaiono quasi solo abbozzate, quanto nelle sue opere più colossali, quali sono la Passione secondo S. Matteo e la messa in *Si* min., noi troviamo la stessa perfezione e nobiltà somma dello stile, la stessa chiarezza armonica, la stessa logica rigorosa e scelta opportuna nella modulazione, infine la stessa vivacità e varietà ritmica e la stessa potenza espressiva della melodia. Ma Bach non è il vero rappresentante del nuovo stile, che cominciò a svilupparsi fin dal 1600 (tale è in molto maggior misura Händel); egli invece compendia in sè la più perfetta fusione degli stili delle due epoche, cioè dello stile antico della polifonia assoluta, e dello stile nuovo dell' armonia e della melodia accompagnata. Egli è riuscito, con una perfezione non più raggiunta dopo di lui, a risolvere l' armonia in polifonia, o viceversa a coordinare in un tutto rigorosamente logico, per mezzo del legame armonico, le voci sviluppate polifonicamente; e nello stesso tempo egli ha raggiunto il più alto ideale dell' evoluzione artistica, cioè il coronamento dell' opera con una melodia dai tratti grandiosi ed imponenti. Perciò Bach rimarrà in eterno uno di quei maestri, lo studio dei quali è di sommo giovamento ai giovani artisti, una fonte inesauribile, alla quale molte generazioni verranno ancora ad attingere freschezza e vitalità artistica. Malgrado la

pubblicazione dell' edizione completa, sono poche le opere di Bach universalmente conosciute; perciò nel 1900 si è costituita in Lipsia una «Nuova Società Bach», che si propone di popolarizzare, mediante esecuzioni, le opere meno conosciute di Bach.

164. Quale fu il campo in cui Händel raccolse i suoi immortali allori?

Händel è per così dire l'integrazione di Bach. Händel ha scritto anch'egli opere strumentali, che non temono il confronto con quelle di Bach, specialmente i 12 Concerti per strumenti ad arco, i 20 Concerti per organo, i 6 «Concerti grossi» (Concerti per oboe); ma anche in queste opere, che per la loro stessa natura devono avvicinarsi nello stile alle opere strumentali di Bach, si rivela chiaramente la diversità fondamentale esistente fra lui e Bach, diversità che si può brevemente esprimere così: la musica di Händel è sempre più obbiettivata e rappresentativa, mentre quella di Bach, astrazion fatta dalle parti drammatiche delle sue Passioni e delle opere affini, appare puramente soggettiva. Nulla è più ingiusto e più contrario alla verità, che l'idea, espressa anche da grandi pensatori, che la musica di Bach sia prevalentemente di natura formale, cioè architettura musicale. All'opposto, nell'arte di Bach si rivela la vera essenza della musica, cioè viva effusione di sentimento, rivelazione dei misteri della vita psichica, nelle sue più tenui ed inesprimibili sfumature, e nel modo più perfetto. È vero che doveva essere riserbato ad una generazione posteriore di trovare l'espressione musicale della più violenta eccitazione delle passioni, e di far parlare nei suoni i sentimenti tratti dal più profondo dell'anima, scoprendo per tal modo nella potenza conciliatrice e purificatrice dell'arte il rimedio per il dolore dell'uomo moderno, per il pessimismo; ma non per questo si deve tenere in minor pregio l'arte più antica, il cui ideale era più sereno e più calmo. Così la musica soggettiva di Bach, come quella di Haydn e di Mozart, non è per noi meno ricca di effetto, ancorchè non ci

sveli i lati oscuri dell' esistenza; essa diffonde nei cuori agitati delle generazioni attuali la pace, che regnava nell' anima di questi grandi maestri. L' arte di Händel è prevalentemente obbiettiva, e non soltanto nell' opera e nell' oratorio, dove egli vuole rappresentare realmente od evocare dinanzi ai nostri occhi una scena del mondo esteriore, ma anche nella composizione strumentale, la quale, piuttosto che al misticismo contemplativo, si presta all' effetto palese, all' espressione dello splendore, dell' energia, della imponente grandezza. Questa diversità così profonda, che esiste fra la musica di Bach e quella di Händel, è in parte spiegata dal genere di vita affatto diverso dei due maestri: Bach infatti faceva una vita tranquilla da piccolo borghese, assorbito quasi esclusivamente dalla chiesa e concentrato in sè stesso, mentre Händel fece il giro di tutta l' Europa, vivendo continuamente in mezzo al fasto delle Corti principesche ed al rumoroso movimento dei pubblici teatri d' opera e delle sale di concerto. Tuttavia sarebbe un errore l' attribuire tale diversità esclusivamente a questa causa. Invece l' innata diversità delle loro indoli è così evidente, che possiamo dire: Bach doveva rimanere nella ristretta cerchia della sua patria (Turingia e Sassonia), Händel doveva uscirne, e ne uscì non appena gli fu possibile.

Nella famiglia di Händel non troviamo un passato musicale, come in quella di Bach; da essa non uscì altro musicista all' infuori di lui, e di più sembra che essa sia stata piuttosto avversa alla musica. Si conosce un solo musico, di nome Jakob Händel, o Hahn, Hähnel, noto sotto il nome latinizzato di Gallus, e morto nel 1591 maestro di cappella imperiale a Praga, che fu uno dei più importanti contemporanei di Orlando di Lasso; ma fra lui e G. Fr. Händel non esisteva alcun vincolo di parentela.

Händel era compaesano di Bach, e non solo perchè ambedue appartenessero alla gran patria germanica, ma perchè i luoghi di nascita dei due maestri non distavano che di poche miglia fra loro; cosicchè s' affaccia spon-

tanea alla mente l'immagine di due grandi fiumi che, nati da una stessa vetta, scorrono sui due versanti opposti di essa, e sboccano da ultimo in due mari molto lontani l'uno dall'altro.

Georg Friedrich Händel nacque ad Halle sulla Saale il 23 febbraio 1685, cioè neppure quattro settimane prima di J. S. Bach. Il padre di Händel era chirurgo, cioè barbiere, ma era arrivato fino al titolo di cameriere e chirurgo ordinario del principe di Sassonia e dell'Elettore di Brandeburgo. La madre di Händel, di nome Dorotea Taust, era figlia del pastore di Giebichenstein; suo nonno era già stato pastore, ed anche sua nonna discendeva dalla famiglia di un pastore, di nome Olearius. Ella aveva già 32 anni, allorchè sposò il chirurgo Händel (dell'età di 63 anni), la cui prima moglie, vedova di un barbiere, era morta un anno prima.

Il piccolo Georg Friedrich rivelò già in tenera età il suo talento musicale, dimostrando una passione così pronunciata per la musica, che il padre, uomo positivo, si credette in dovere d'intervenire, vietandogli severamente qualsiasi occupazione musicale. Ma in occasione di un viaggio a Weissenfels, il piccolo Händel, che allora aveva circa otto anni, destò tanta ammirazione, che il divieto paterno fu abrogato. Il principe di Sassonia-Weissenfels persuase il padre a non osteggiare più oltre le tendenze musicali del figlio, ed a cercare invece di fargli impartire una buona istruzione musicale. Ritornato ad Halle, il padre di Händel si recò dall'organista della chiesa di S. Maria, Friedr. Wilh. Zachau, e gli affidò l'educazione musicale di suo figlio. Nello stesso tempo però il piccolo Händel seguitò a frequentare la scuola latina, di cui percorse tutte le classi.

Nessuna delle composizioni di Händel fanciullo si è conservata fino a noi. Ma la grande valentia, che egli rivelò in una visita fatta a Berlino nel 1696, cioè all'età di circa 12 anni, ci dimostra, che Zachau doveva essere un eccellente maestro. Un amico del padre di

Händel lo introdusse a Corte, dove allora erano in grande onore gli Italiani, e dove esisteva una cappella di Corte composta di Italiani, nella quale si distinguevano specialmente Attilio Ariosti, come suonatore di cembalo, e Giovanni Battista Bononcini, come compositore. Ariosti sentì subito una grande simpatia per il piccolo Händel, e lo fece suonare più volte, dandogli qualche ammaestramento. Bononcini invece da principio non si curò di lui, perchè non poteva soffrire i fanciulli-prodigio, e da ultimo cercò di metterlo nell' imbarazzo con un difficile quesito d' esecuzione del basso numerato, per mettere un termine alle lodi sperticate dei suoi colleghi. Ma Händel risolse il quesito (una cantata cromatica) felicemente, superando l' aspettazione di tutti, e Bononcini fu costretto a riconoscere il suo talento, benchè abbia sempre seguitato a trattarlo con una certa freddezza. Più tardi, arrivato al culmine della sua carriera artistica, Händel ebbe ancora per molti anni a rivale lo stesso Bononcini.

Il viaggio di Berlino ebbe per conseguenza l' offerta fatta dall' Elettore, e più tardi dal re Federico I, di mandare il fanciullo in Italia a compiere la sua educazione artistica; ma il padre di Händel non accettò, e certo fu per il meglio, perchè questi si sarebbe trovato troppo presto in una posizione dipendente, e forse più tardi avrebbe dovuto diventare magari musico militare; infatti nel 1713 il re Federico Guglielmo I abolì completamente la cappella di Corte. Ma è difficile che la ragione del rifiuto del padre sia stata una considerazione di questo genere; invece esso fu indubbiamente dettato dalla sua ancor sempre ferma risoluzione di far studiare al figlio anche la giurisprudenza. Nell' anno seguente (1697) il padre morì, in età di 75 anni. La grande venerazione che Händel aveva per suo padre e per le volontà di lui, è dimostrata dal fatto che egli, malgrado i suoi rapidi progressi nella musica, cinque anni dopo la morte del padre si fece inscrivere al corso di giurisprudenza nell' Università della sua città natale. Egli però non dimenticò la musica, chè anzi ancora nello

stesso anno divenne organista della Cattedrale protestante di Halle, dopo avere frequentemente sostituito l'organista suo predecessore. Sembra però ch'egli non avesse una grande simpatia per la giurisprudenza: infatti dopo un anno abbandonò definitivamente questo studio, e si recò ad Amburgo (1703).

Amburgo allora godeva già da 20 anni una straordinaria fama musicale, in grazia del suo teatro d'opera, che per importanza era il primo della Germania. Infatti le rappresentazioni di opere, che venivano allestite presso diverse Corti tedesche in occasione di speciali feste, erano soltanto casi isolati, ed erano destinate esclusivamente ai circoli di Corte, mentre l'Opera di Amburgo era già un'istituzione pubblica, in cui ognuno pagando aveva diritto di assistere alle rappresentazioni. Venezia aveva già fin dal 1638 un teatro di questo genere; quello di Amburgo fu creato nel 1678 da privati, e malgrado qualche difetto e qualche opposizione, salì ben presto in gran fama. Da principio il clero insorse contro la nuova istituzione, condannando la rappresentazione teatrale delle storie bibliche (una gran parte delle azioni sceniche d'allora era d'argomento sacro), e d'altro lato combattendo l'influenza perniciosa delle opere profane. Del resto le rappresentazioni sacre ben presto scomparvero affatto, e dal 1692 in poi il teatro fu riservato alla musica profana.

Tra i fondatori dell'Opera d'Amburgo stavano in prima linea Gerhard Schott, giureconsulto e senatore, che fu la vera anima dell'impresa, il licenziato Lütjens, e l'organista della chiesa di S. Caterina, Jan Reinken. Il primo compositore, che scrisse per l'Opera di Amburgo, fu il maestro di cappella Johann Theile, un discepolo di Heinrich Schütz, che, come già s'è detto, aveva studiato a Venezia, cioè nel luogo stesso d'origine della musica drammatica. Un altro operista amburghese fu Joh. Wolfg. Franck, i cui bellissimi canti sacri vengono di frequente eseguiti ancora ai nostri giorni. Egli propriamente era medico, ma nello stesso tempo era un

musicista valente, e scrisse per il teatro d'Amburgo 14 opere. Anche il celebre virtuoso di violino Nik. Ad. Strungk scrisse nove opere. Strungk è noto per il suo incontro con Corelli, il più famoso violinista italiano d'allora. Corelli gli avrebbe rivolto queste parole; «Se io sono un arcangelo, Ella è un arcidiavolo!» Menzioneremo solo di passata i nomi degli operisti Förtsch e J. G. Conradi. Nel 1693 Joh. Siegmund Kusser ottenne il posto di maestro di cappella, e temporaneamente assunse anche la direzione dell'Opera, in sostituzione di Schott. Da quest'epoca data il vero periodo aureo dell'Opera amburghese. Kusser era un uomo di grande capacità, e scrisse egli stesso per Amburgo parecchie opere (Erindo, Porus, Piramo e Tisbe, Scipione Africano, Giasone, ecc.), ma sopratutto elevò le sorti dell'istituto coll'introduzione di una severissima disciplina e di una migliore scuola di canto. Disgraziatamente Kusser non rimase a lungo ad Amburgo; egli era uno spirito irrequieto, che non poteva stare a lungo in nessun luogo. Prima aveva viaggiato molto come virtuoso, poi era stato maestro di cappella a Brunswick e a Wolfenbüttel; in seguito visse per sei anni a Parigi, in intima amicizia con Lully, e nel 1697, quando lasciò nuovamente Amburgo, andò ad occupare il posto di maestro di cappella a Stuttgart, dove rimase dal 1698 al 1704. Si recò poi in Inghilterra, e infine morì nel 1726 maestro di cappella a Dublino, tenuto da tutti in gran considerazione. Non riuscì difficile agli Amburghesi il consolarsi della sua partenza, perchè già un anno dopo la sua venuta ad Amburgo era sorto accanto a lui un musicista e compositore di straordinario talento, cioè Reinhard Keiser, nato il 9 gennaio 1673 a Teuchern presso Weissenfels, morto il 12 settembre 1739 ad Amburgo. Questi era un genio originale, di straordinaria fecondità e di grande ricchezza melodica, ma la sua creazione non subì alcun processo evolutivo. In 40 anni egli scrisse circa 120 opere, la massima parte delle quali per Amburgo, ma fra l'ultima e la prima non v'è la più piccola differenza. Egli non

ha imparato nulla, non ha fatto alcun progresso, ma la sua musica è leggiadra ed attraente, come fu sempre egli stesso. Telemann chiama Keiser un «alunno della natura», cioè un genio selvaggio, incolto. Le sue opere vennero accolte favorevolmente non solo ad Amburgo, ma anche nei più importanti teatri di Corte della Germania settentrionale e centrale. Ciò che mancava a Keiser era la forza morale. In lui non si trovava quasi traccia di quella santa serietà, che sola è capace di creare le più ispirate opere d'arte; egli pervertiva il gusto del pubblico, invece di formarlo e di perfezionarlo. Un altro elemento pernicioso era la composizione ibrida del personale d'opera, in cui erano ammessi uomini e donne dei più diversi gradi d'istruzione e delle più diverse professioni; bastava ch'essi avessero della voce, e non si badava ad altro. Fra i cantori noi troviamo, accanto a Mattheson, calzolai e sarti, e fra le cantanti, erbivendole e pescivendole. Keiser non era uomo da reprimere i disordini della scostumatezza, che aveva preso piede in questo miscuglio di elementi buoni e cattivi, e perciò le condizioni dell'Opera d'Amburgo andarono sempre più peggiorando, specialmente dopo il 1703, epoca in cui Keiser divenne uno degli impresari dell'Opera. È appunto in quest'epoca che Händel andò ad Amburgo; sembra dunque che fuori di Amburgo l'Opera amburghese fosse ancora tenuta in gran considerazione, mentre in Amburgo si cominciava già ad accorgersi della sua decadenza. Händel aveva allora solo 18 anni, ma era già molto emancipato; egli si recò ad Amburgo non per farsi istruire da qualche maestro, ma perchè in quella città era in fiore l'opera tedesca, ed egli voleva trarre profitto dall'attiva vita musicale di essa. Keiser inoltre fin dal 1700 aveva istituito concerti fissi d'abbonamento (compreso il pranzo), che ebbero grande successo. Il celebre scrittore musicale Johann Mattheson (n. nel 1681, m. nel 1764) narra con molta compiacenza vanitosa nella sua opera: «*Musikalische Ehrenpforte*» («Arco trionfale musicale»), come Händel sia venuto ad Amburgo pieno

di capacità e di buon volere, e come egli (Mattheson) abbia fatto subito la sua conoscenza, gli abbia procurato l'accesso a tutti gli organi della città, nonchè alle opere ed ai concerti, e l'abbia infine accolto nella casa di suo padre, offrendogli di sedere liberamente alla sua mensa. «Egli componeva allora lunghissime arie e interminabili cantate, che non rivelavano ancora una vera capacità e un vero gusto artistico, benchè avessero un'armonia perfetta; ma ben presto l'alta scuola dell'opera fece mutare radicalmente il suo indirizzo artistico.» Nel 1703 Händel si recò insieme a Mattheson a Lubecca, dove era vacante il posto occupato da Dietrich Buxtehude. Abbiamo già detto che Buxtehude suonava egregiamente l'organo ed era un eccellente compositore di musica per organo, il che aveva indotto Bach a partire da Arnstadt per andarlo a visitare. All'epoca di cui ora parliamo, egli si occupava personalmente per cercarsi un buon successore. Händel non aspirava a quel posto, perchè avrebbe dovuto sposare la non più giovane signorina Buxtehude; allora era una cosa comunissima, l'annettere come appendice ai posti di organista, o di pastore, o di cantore, la vedova o la figlia del predecessore; si chiamava ciò «conservare» il posto.

La prima opera importante scritta da Händel ad Amburgo fu l'Oratorio della Passione, secondo il capitolo XIX dell'Evangelo di S. Giovanni (1704); il testo era del licenziato Postel, allora molto rinomato come poeta. Questa composizione ha poco di comune colle Passioni scritte in seguito da Bach, e si mantiene piuttosto nello stile dell'Oratorio. Al principio del 1705 fu rappresentata con grande successo la prima opera di Händel; «Almira», alla quale seguiva già dopo sei settimane la seconda, «Nerone», il cui testo, a quanto si dice, toccava gli estremi limiti dalla mostruosità e dell'impudicizia. Keiser, geloso di Händel, compose due opere, sullo stampo di quelle di Händel, e le fece rappresentare in luogo di queste, non senza suscitare violente liti. Händel si ritirò allora del tutto dal teatro, e cessò perfino di

suonare il violino e di fare l'accompagnatore, limitandosi a dare lezioni private. Nel 1706 Keiser, insieme al suo socio d'impresa Drüsike, fece bancarotta e scomparve per qualche tempo dall'orizzonte amburghese. L'Opera cadde allora nelle mani di un fortunato speculatore, Joh. Heinr. Saurbrey, che non mirava ad altro che a spillar danaro dal pubblico. A tale scopo egli allestì rappresentazioni di valore artistico molto discutibile, che però attirarono il grosso publico, benchè la prima, intitolata «Il carnevale di Venezia ovvero il piacevole inganno», fosse scritta promiscuamente in quattro lingue, cioè italiano, francese, tedesco e basso sassone. Naturalmente egli non poteva rappresentare soltanto buffonate di questo genere, e perciò le alternava con rappresentazioni di opere «per conoscitori». In mancanza di Keiser, egli si rivolse a Händel per una nuova opera; questa riuscì così lunga, che dovette essere divisa in due: ne risultarono per tal modo due opere: «Florindo» e «Dafne». Quest'opera doppia fu rappresentata nel gennaio 1708, ma non ebbe successo. La partitura è sparita, e non si sa che cosa ne sia avvennto. Händel l'aveva composta già alla fine del 1706, prima di lasciare Amburgo; quando essa venne eseguita, egli era già famoso in Italia.

L'Italia non fu soltanto la patria della musica drammatica; 100 anni dopo il sorgere di questa, essa era ancora la regione, in cui tale genere d'arte veniva coltivato con maggiore amore; ogni grande città aveva il suo pubblico teatro di canto, ed ogni Corte, anzi ogni Stato, aveva la sua cappella e il suo teatro d'opera. Era perciò naturale che Händel, dopo essersi dato alla composizione di opere, desiderasse di conoscere il paese che mostrava in questo campo una produttività addirittura meravigliosa, benchè naturalmente la qualità di tali produzioni fosse spesso in ragione inversa della quantità. Inoltre Händel, in occasione della rappresentazione della sua «Almira», aveva fatto in Amburgo la conoscenza di un principe toscano (Giovanni Gastone de Medici),

che gli aveva narrato meraviglie della musica italiana, e gli aveva dimostrato come un viaggio in Italia fosse indispensabile per il compimento della sua educazione artistica.

Per tal modo Händel si recò dapprima a Firenze, dove rimase solo per poco tempo, tre mesi tutto al più; poi andò a Roma, dove rimase dall' aprile al luglio 1707. Al principio del suo soggiorno in Italia egli scrisse una composizione sacra sul Salmo 13: «*Dixit Dominus Domino meo*». Nel luglio dello stesso anno egli tornò a Firenze, dove trovò un' ottima accoglienza, e fece rappresentare un' opera: «Rodrigo». La parte principale dell' opera fu eseguita dalla cantante Vittoria Tesi, che più tardi salì in gran fama. A Roma la «stagione musicale», per servirci di una frase moderna, era a Pasqua, a Venezia invece era a Capodanno. Perciò Händel al principio del 1708 si recò a Venezia, dove fu rappresentata, verosimilmente ancora nello stesso anno, la sua opera «Agrippina» (di nuovo colla Tesi). Il successo fu straordinario. Nell' uditorio si trovava anche il principe Ernst August von Hannover, che aveva un palco perpetuo all' Opera veneziana. Händel fece così la conoscenza con lui, come pure con insigni personaggi inglesi a annoveresi, che componevano il seguito del principe, e che lo invitarono insistentemente a recarsi ad Hannover e a Londra. Dal marzo al giugno 1708 egli si stabilì di nuovo a Roma, ove la stima per lui si era già accresciuta; egli infatti frequentò l' Accademia dei pastori arcadici, e fu ospitato dal membro più eminente di essa, cioè dal marchese Ruspoli, più tardi principe di Cerveteri, cosicchè visse allora in mezzo alla più eletta società. L' Arcadia infatti contava fra i suoi membri il Papa, tutti i Cardinali, la massima parte dei Principi italiani, in breve, le più eccelse personalità ecclesiastiche e laiche, e i più importanti artisti e scienziati. Händel non potè diventare membro ordinario dell' Arcadia, perchè non aveva ancora 24 anni. Un' altra cospicua casa di Roma era quella del cardinale Ottoboni, un mecenate nel più

ampio senso della parola, nipote del papa Alessandro VIII (morto nel 1691).

A Roma non v' era alcuna occasione di far rappresentare delle opere, perchè il papa Clemente XI (1700-1721), atterrito da un grande terremoto, aveva fatto chiudere nel 1704 tutti i teatri. Händel scrisse perciò un oratorio sacro, «La Resurrezione», disputa fra gli Angeli, Satana, Maria Maddalena e gli Apostoli, composta non sopra parole bibliche, bensì su un testo libero, e un oratorio allegorico: «Il trionfo del tempo e del disinganno», in cui entrano come attori la Bellezza, il Piacere, il Tempo e la Verità. Il primo oratorio fu eseguito nell' Arcadia, il secondo nel palazzo Ottoboni.

Il cardinale Ottoboni organizzò una gara di organo e di cembalo fra Händel e Domenico Scarlatti; ma fra i due artisti si rivelò una diversità fondamentale nel modo di suonare il cembalo, pur essendo ciascuno di essi perfetto nel suo genere: Scarlatti più elegante ed agile, Händel più grandioso, cosicchè la giuria non potè dare la palma a nessuno dei due. Per contro lo stesso Scarlatti manifestò la sua profonda ammirazione per il modo col quale Händel suonava l' organo, riconoscendosi inferiore a lui, e confessando di non aver mai pensato che si potesse suonare così. I due artisti divennero subito amicissimi, e Scarlatti accompagnò Händel a Napoli, dove essi rimasero dal luglio fino all' autunno 1708. Anche Corelli dovette nello stesso anno recarsi a Napoli, per desiderio del re. Alessandro Scarlatti rinunciò appunto in quest' epoca al posto di maestro di cappella di Santa Maria Maggiore, ch' egli occupava in Roma, e si recò al Conservatorio di S. Onofrio in Napoli, dove incominciò per lui un memorabile periodo d' attività, che ebbe per risultato la fondazione della scuola musicale napoletana. A Napoli Händel compose principalmente cantate e canzoni (*chansons*); in queste egli volle esercitarsi nello stile francese, in quelle egli cercò d' assimilarsi lo stile di A. Scarlatti.

Per Händel il viaggiare era un vero bisogno. Bach

era più «orso», e si sarebbe sentito isolato dappertutto; Händel invece aveva il felice dono di sentirsi a suo agio in ogni ambiente, e di servirsi delle più diverse impressioni per arricchire la sua potenzialità artistica.

Nell' autunno 1709 egli intraprese il viaggio di ritorno in patria, ma si fermò ancora per breve tempo a Roma, Firenze e Venezia. A Venezia, durante il carnevale 1710, rinnovò le antiche conoscenze e ne fece delle nuove, di cospicui personaggi di Corte, artisti e musicofili di Londra e di Hannover. Inglesi e Annoveresi si consideravano come un solo popolo, per l' imminente elevazione dell' Elettore al trono inglese. Il barone Kielmannsegge e il maestro di cappella Steffani condussero seco Händel ad Hannover; se non fosse stato di loro, egli avrebbe potuto recarsi direttamente a Londra, come aveva già promesso e deciso di fare. Invece essi seppero convincerlo, che la via più diretta per l' Inghilterra passava per Hannover, e che per lui era altrettanto facile quanto consigliabile l' assicurarsi, per ogni evento, un posto alla Corte annoverese. Perciò egli s' accompagnò con loro e ritornò in Germania, ma prima dovette dare agli amici inglesi la sua parola, che ancor prima della fine dell' anno si sarebbe trovato a Londra. Ad Hannover egli ebbe il posto di maestro di cappella.

Stando alla parola data, Händel non potè fermarsi a lungo ad Hannover, e intraprese bentosto il suo primo viaggio a Londra (alla fine dell' autunno 1710). Ivi egli godeva già la fama di virtuoso, di cembalista e organista di prim' ordine, nonchè di compositore d' opere italiane molto rinomato in Italia. L' Inghilterra aveva allora eccellenti esecutori, ed anche dei veri virtuosi, come William Babel; ma tutti dovettero battere in ritirata quando Händel si sedette all' organo. In Inghilterra i compositori veramente notevoli furono sempre molto rari.

Henry Purcell, morto non molti anni prima (1695), aveva scritto molte cantate di festa (odi) e un gran numero di opere istrumentali, ma sopratutto numerose e

pregevolissime composizioni sacre (*anthems*, che erano una forma intermedia fra il mottetto e la cantata, *services*, inni), e via dicendo. Ma le composizioni di lui, che fecero epoca in Inghilterra, sono 35 opere musicali drammatiche (non si può chiamarle opere nel vero senso della parola, perchè in esse predominava il dialogo parlato; erano drammi con scene musicali). Nella prima di tali azioni sceniche, «Didone ed Enea», si trovano recitativi accompagnati, cosicchè possiamo paragonarla al dramma musicale di Monteverdi. Più tardi Purcell sostituì al recitativo il discorso parlato, cosicchè la sua composizione si limitava ad un'introduzione, ad intermezzi e a scene musicali isolate. Notevole è l'uso ch'egli fa del coro, che prende viva parte all'azione, ed è intessuto colle voci *a solo* in piacevoli quadri musicali. Purcell, finchè visse, s'occupò molto dell'Opera londinese; cantori e strumentisti erano inglesi, e la lingua usata nell'esecuzione era pure l'inglese. Dopo la sua morte si fecero innanzi a poco a poco gli Italiani, perchè allora non si aveva più a disposizione alcuna opera nuova all'infuori delle italiane. Vennero a Londra anche degli eunuchi, che allora non si ritenevano buoni ad altro che a cantare. S'introdusse l'uso di fare dei centoni di frammenti di diverse opere italiane, rappresentandoli poi come opere nuove. Da principio il testo era inglese, ma poi la lingua inglese scomparve affatto, e si ebbe allora a Londra una vera opera italiana, come anche a Parigi verso la metà del secolo.

Tali erano le condizioni della musica in Inghilterra, allorchè Händel andò a Londra. L'ambiente pareva creato apposta per i musicisti stranieri. Si attendeva già con impazienza un'opera di sua composizione; egli fu ricevuto a Corte, ove la regina Anna lo onorò della sua speciale benevolenza. Allora l'Opera londinese si trovava al mercato del fieno, e ne era direttore il giovane Aaron Hill; questi consigliò ad Händel come argomento per un'opera la storia d'amore di Rinaldo e Armida, episodio della *Gerusalemme Liberata* del Tasso,

che fu in seguito messo in musica da molti compositori. Del libretto s'incaricò l'italiano Rossi, che però non riuscì a comporlo colla stessa rapidità colla quale Händel lo metteva in musica. Nel termine di 15 giorni il «Rinaldo» era terminato. Tale rapidità di creazione artistica si può spiegare solo pensando alla maniera di comporre che era propria di Händel. Egli cioè non inventava sempre temi nuovi di zecca, ma utilizzava volontieri vecchi temi di sua composizione, ed anche temi di altri autori, presentandoli sotto un aspetto affatto nuovo, mediante abili trasformazioni ritmiche, armoniche o melodiche. Così, ad es., la famosa aria di Almirena: «Lascia ch'io pianga», nel «Rinaldo», è derivata da una sarabanda che accompagna il corteo dell'Asia nella prima opera di Händel, «Almira»; anzi la stessa aria è ancora stata usata da Händel nel 1737, nel rifacimento dell'oratorio romano «Il trionfo del tempo». L'opera ebbe un successo straordinario, non solo a Londra, ma anche a Napoli e ad Amburgo. L'editore Walsh, a quanto si dice, guadagnò nella vendita dei canti estratti da tale opera e pubblicati allora 1500 sterline (37500 lire italiane). D'allora in poi il pubblico non volle più saperne di quelle opere-centoni, che, come abbiamo detto, venivano composte con frammenti di varie opere italiane. Naturalmente Händel sollevò insieme all'ammirazione anche l'invidia e il malanimo, ma egli era troppo grande per esserne menomamente scosso, e rideva delle invettive che gli venivano scagliate sulle gazzette del tempo.

Poche settimane dopo egli lasciò Londra, per ritornare ad occupare il posto conferitogli in Hannover, perchè si era rimasti intesi che sarebbe ritornato presto dall'Inghilterra. In Hannover egli trovò un buon ambiente musicale. Merita di essere menzionato prima d'ogni altro il suo predecessore nel posto di maestro di cappella, Agostino Steffani, uomo di molto talento, nato nel Veneto nel 1655 (e quindi italiano), e di 30 anni più vecchio di Händel; egli fu dapprima discantista a S. Marco, ma

fu educato da Bernabei in Monaco, e nel 1680 ebbe il posto di direttore di musica da camera dell'Elettorato di Baviera. Nel 1685, cioè nell'anno in cui nacque Händel, vi fu a Monaco una festa nuziale, a cui intervenne il duca Ernst August di Hannover, e in occasione della quale si rappresentò un'opera di Steffani: «Servio Tullio». Conseguenza di ciò fu la sua nomina a maestro di cappella ad Hannover. Subito dopo si costruì in Hannover un teatro d'opera, mentre fino allora le opere erano state rappresentate in un piccolo teatro francese di commedia e di ballo. Steffani rappresentò nel nuovo teatro un gran numero di opere di sua composizione; egli era un compositore tutt'altro che mediocre, e i suoi duetti da camera, il suo *Stabat mater*, appaiono ancora oggidì pieni di vita. La sua scaltrezza gli fece far carriera anche come diplomatico; egli fu nominato *Envoyé extraordinaire*, ed anzi il Papa lo nominò vescovo di Spiga (*in partibus*, 1696); egli rimase tuttavia maestro di cappella, e non abbandonò il suo posto che quando conobbe a Venezia Händel e lo scelse a suo successore. Steffani è noto anche come scrittore di argomenti musicali: egli ha lasciato parecchi scritti sulla musica degli antichi. Morì nel 1730 a Francoforte sul Meno.

Secondo Mainwaring, Händel avrebbe avuto subito uno stipendio di 1500 corone (cioè 9000 lire italiane); ma se anche il suo stipendio non fosse stato che di 3000 marchi (3600 lire italiane), come crede Chrysander, sarebbe sempre stato molto maggiore di quello che aveva allora Bach. Questi allora era organista di Corte e musico da camera a Weimar, con 200 fiorini; poco tempo prima era ad Arnstadt, con 73 talleri e qualche soldo. Dunque anche nella situazione pecuniaria dei due maestri troviamo la stessa spiccata differenza, che già abbiamo veduto nel loro genere di vita, e nell'intero loro sviluppo artistico. Händel compose in Hannover un numero abbastanza grande di duetti da camera, per i quali alla Corte si aveva una speciale predilezione, certo per influenza di Steffani: essi erano canti a due voci, e non

duetti a voci alternate, di carattere drammatico, quali erano stati allora messi di moda dalla scuola napoletana. Egli scrisse inoltre parecchi concerti per oboe, forse stimolato a ciò dalla bontà e perfezione degli oboe che si fabbricavano allora ad Amburgo. Egli non scrisse ivi alcun' opera, perchè l' Opera di Hannover, dopo la morte del duca Ernst August, avvenuta nel 1698, era stata chiusa. Su questo teatro adunque, durante la sua breve esistenza, non si rappresentarono che composizioni di Steffani. Nell' autunno 1712 Händel ottenne il permesso di fare un secondo viaggio a Londra; la sua licenza era ad epoca indeterminata, e gli si fece solo la raccomandazione «di non tardar troppo a ritornare».

A Londra Händel compose, di nuovo in poche settimane, l' opera «Il pastor fido», su libretto del Rossi; essa però ebbe un successo assai mediocre, specialmente per la tediosità del soggetto. Due mesi dopo egli diede alle scene il «Teseo» (su libretto di Haym). Tuttavia questa volta Händel non si dedicò in modo esclusivo alla composizione di opere. In occasione dell' imminente conclusione della pace si voleva una composizione che celebrasse la pace. Era tuttavia discutibile, se per una simile occasione si dovesse accettare la composizione di uno straniero. Ma Händel, senza preoccuparsi di ciò, compose l' opera in questione, cioè un *Tedeum* inglese. Per cattivarsi poi l' animo della regina, egli scrisse in occasione del compleanno di essa una cantata od ode gratulatoria; il risultato di ciò fu che la regina stessa lo incaricò di fornire la composizione per la festa della pace, cioè un *Tedeum* con *Jubilate*. Verosimilmente non è per un puro caso, che questo «*Tedeum* di Utrecht» rassomiglia molto in ogni sua parte ad un *Tedeum* di Purcell. Händel sapeva bene che, imitando Purcell, avrebbe fatto ottima impressione all' orecchio ed al cuore degli Inglesi: infatti il suo successo fu completo. La regina costituì ad Händel un assegno annuo di 200 sterline, senza tuttavia costringerlo a lasciare il posto di Hannover. Intanto però Händel, per avere scritto il *Tedeum* per la

regina Anna, si era guastato coll' Elettore, perchè i rapporti fra la regina e il suo successore legittimo erano allora molto tesi. Nell' anno seguente (1714), quando la regina Anna morì, e l' Elettore Giorgio le succedette nel trono, Händel non esisteva più per lui. Ma un vecchio amico seppe rimediare a ciò. Il barone Kielmannsegge, quegli stesso che aveva condotto Händel da Venezia ad Hannover, gli suggerì di comporre una specie di serenata, che venne eseguita nell' estate 1715 in occasione di una gita in barca, fatta dal re sul Tamigi. Il re volle sapere chi ne era il compositore, e così tutto fu accomodato. Händel ricevette allora un assegno di 400 sterline, e pochi anni dopo ne ebbe ancora uno di 200 sterline dalla principessa Carolina, a cui egli inseguava la musica, cosicchè in tutto venne ad avere lo stipendio, molto considerevole per quel tempo, di 600 sterline (15000 lire italiane).

Nel 1716 Händel si recò insieme al re per alcuni mesi ad Hannover; in quest' epoca egli scrisse la sua ultima opera tedesca, una «Passione», su testo poetico di Berthold Heinrich Brockes, già messo in musica da Keiser e da Telemann; con ciò Händel prese innocua vendetta di Keiser, che nel 1705 aveva messo in musica il testo di due opere di Händel, l' «Almira» e il «Nerone», ed aveva tolto queste dal repertorio. Si capisce, che la «Passione» di Händel fece dimenticare quella di Keiser. Appena Händel fu ritornato a Londra, il fastoso e prodigo duca di Chandos, che teneva una corte degna di un principe di sangue reale a Cannons, a poca distanza da Londra, lo invitò a recarsi da lui, a scrivere per lui delle composizioni, ed a curarne l' esecuzione nelle sale da concerto del suo palazzo. Händel accettò l' offerta, e scrisse in Cannons, fino al 1720, dodici «*anthems*» (i cosidetti «*anthems* di Chandos»)! L' *anthem*, nella forma in cui fu svolto da Purcell e da Händel, ha per testo parole della Bibbia, come i mottetti, ma per il genere della composizione, con cori e «soli», s' avvicina alla cantata. I testi sono tratti interamente da salmi. Dopo

la morte di Händel questi dodici *anthems* vennero riuniti in un oratorio: « *Omnipotence* ».

Anche la composizione del suo primo grande oratorio sacro: « *Esther* », risale ancora all' epoca del suo soggiorno in Cannons, dove egli scrisse anche l' oratorio profano « Aci e Galatea », rifacimento inglese di un soggetto da lui già trattato a Napoli nel 1710.

Nell' inverno 1718-1719 si concertò nei circoli di Corte un' impresa veramente grandiosa, che venne prontamente messa in esecuzione, cioè la fondazione della cosidetta Accademia d' opera. Händel fu inviato a scritturare cantori e strumentisti di prim' ordine, e a tale scopo si recò anzitutto a Düsseldorf, e poscia a Dresda. In quest' ultima città, nell' autunno 1719, venne celebrato il matrimonio dell' Elettore coll' arciduchessa Maria Josepha d' Austria, e perciò si fecero venire per la festa nuziale numerosi musici. Ivi dunque Händel non aveva che da scegliere, naturalmente operando in segreto, perchè si sarebbe preso molto in mala parte, ch' egli venisse a portar via i migliori elementi artistici. Egli compì la sua missione in modo soddisfacente, e creò per tal modo a Londra, dove l' Opera aveva dormito per tanto tempo, una nuova Opera, composta di ottimi elementi. La prima opera ivi eseguita nel 1720 non era di Händel, ma di Giovanni Porta, ed era intitolata « Numitore ». Per contro la seconda, cioè « Radamisto », era già di Händel. Sarebbe troppo lungo il narrare tutta la storia di questa Accademia londinese d' opera; noi ci limiteremo a ricordare la parte che vi ebbe Händel. Nel 1721 egli scrisse per tale Accademia due opere: « Muzio Scevola » e « Floridante », nel 1723 « Ottone » e « Flavio », nel 1724 « Giulio Cesare » e « Tamerlano », nel 1725 « Rodelinda », « Scipione » e « Alessandro », nel 1727 « Admeto » e « Riccardo I », nel 1728 « Siroe », « Tolemeo ». Queste opere si diffusero in tutta Europa; esse vennero eseguite in Germania, Italia ed Olanda, e accolte nel repertorio delle compagnie italiane ambulanti; neppure la Francia, che era così orgogliosa di Lully, fu ad esse del tutto inaccessibile.

Oltrechè da Händel, le opere per l'Accademia erano fornite sopratutto da Giov. Battista Bononcini. I successi di quest'ultimo furono tutt'altro che mediocri, e la sua musica tutt'altro che cattiva. S'aggiunga a ciò che in Londra esisteva un forte partito contrario ad Händel, per essere egli tedesco. Infatti l'elevazione di un principe tedesco al trono d'Inghilterra aveva naturalmente tratto in questo paese molti cortigiani tedeschi, provocando molta opposizione da parte della nobiltà inglese, anche fatta astrazione dal malcontento di coloro, che prima dell'elevazione del re Giorgio I al trono avevano complottato la restaurazione degli Stuart. Il centro principale di questa opposizione era la casa Marlborough, dove per conseguenza Bononcini era levato sugli scudi, in opposizione ad Händel. Malgrado ciò, la fama di Bononcini ebbe una fine miseranda. Già prima che avvenisse la caduta definitiva, le sue opere avevano sempre avuto poco successo. Ma improvvisamente egli fu costretto a lasciar Londra, per avere presentato come suo all'« *Academy of ancient music* » un madrigale, il cui vero autore era Antonio Lotti (n. verso il 1667, m. in Venezia nel 1740), uno dei migliori compositori italiani d'opere e mottetti di quel tempo: la sua frode venne scoperta e pubblicamente derisa (1728). In quest'epoca Händel scrisse una sola composizione sacra, cioè il cosidetto *anthem* d'incoronazione, composto nel 1727 per l'incoronazione di Giorgio II, figlio e successore di Giorgio I.

Nel 1728 l'Accademia d'opera venne sciolta, a causa del cattivo esito pecuniario. Una riuscitissima satira di Gay, la cosidetta « Opera da pezzenti » (*Beggars opera*), aveva fatto dell'opera italiana in generale un oggetto di derisione per il grosso pubblico, cosicchè essa non lo attirava più affatto. La società (che era per azioni, e sotto la protezione del re) si sciolse, ma gli arredi e l'edifizio del teatro furono acquistati da Heidegger, che fino allora ne era stato direttore tecnico, e il nome di Accademia venne mantenuto. Si dovette

rinunziare all' idea di poter trarre dall' impresa un guadagno reale. Il teatro si sostenne allora con specie d' abbonamenti. Heidegger si unì ad Händel per scritturare nuovi elementi. Questa volta Händel andò in Italia. In questo secondo viaggio italiano (1728) gli fu compagno lo Steffani, che aveva allora 74 anni. In Italia Händel conobbe ora la nuova scuola di Scarlatti nella pienezza del suo sviluppo, nelle opere di Porpora, da Vinci, Pergolesi, Hasse, Durante, Leo, la cui tendenza unilaterale allo stile galante gli dispiacque e gli parve dozzinale.

Alla fine del settembre 1729 Händel ritornò a Londra col nuovo personale scritturato; le rappresentazioni cominciarono nel dicembre, con una nuova opera di Händel, «Lotario»; nel 1730 seguì ad essa la «Partenope», nel 1731 «Poro» ed «Ezio», nel 1732 «Sosarme» ed «Orlando». Händel era unico direttore del teatro; perciò nell' aver egli fatto rappresentare anche un' opera di Bononcini, dobbiamo vedere un segno della sua nobiltà d' animo.

Nel 1732 anche questa seconda Accademia ebbe fine. Frattanto però i primi oratorii di Händel avevano cominciato a sollevare una grande ammirazione: nel 1732 «Aci e Galatea» ed «Esther», scritti, come già s' è detto, a Cannons, ed ora rifatti, e nel 1733 un oratorio nuovo, «Deborah», che però a causa di complicazioni politiche interne venne eseguito a teatro vuoto. L' elevato prezzo d' ingresso diede appiglio a confronti coi nuovi balzelli imposti, cosicchè il nome di Händel venne associato a quello del ministro Walpole e fu oggetto di violenti libelli. Ma un felice caso pose un termine a questa storia disgustosa. Händel fu invitato ad abbellire la festa scolastica annuale dell' Università di Oxford con una esecuzione di sue composizioni. Il nuovo vice-cancelliere o rettore, Dr. Holmes, si era studiato di migliorare le condizioni dell' istituto di cui era a capo; Oxford era stata la sede principale dei Giacobiti, e perciò non vedeva di buon occhio la casa di Hannover. Bisognava porre

un termine a questo stato di cose. Si era anche offerto ad Händel il titolo di dottore, che però fu da lui rifiutato. Händel eseguì in tale occasione gli oratorii «Aci e Galatea», «Esther», «Deborah», il *Tedeum* e il *Jubilate* scritti in occasione della pace di Utrecht, e un oratorio nuovo, «Athalia». Il prezzo d'entrata fu per tutte le esecuzioni di 5 scellini, e quindi sollevò anche qui grande malcontento, ma il successo fu tuttavia grandissimo.

Nel 1734 Händel, in occasione del matrimonio della principessa Anna, sua allieva, col principe d'Orange, rappresentò nel teatro del mercato del fieno un oratorio profano, una parte del quale è tratta dall'«Athalia». In tale occasione egli compose pure un *anthem* nuziale, che venne cantato durante la cerimonia nuziale.

Il primo cantore dell'Accademia Heidegger-Händel era l'eunuco Senesino. A costui riusciva molto malagevole il prender parte all'esecuzione degli oratorii di Händel e il cantare un testo inglese; per cui Händel in bel modo lo licenziò. Fu un danno per lui e per Heidegger; perchè insieme a Senesino disertarono parecchi altri cantori, e così si costituì, ancora nel 1733, un secondo teatro italiano, composto di elementi già molto popolari, a cui naturalmente tornò utilissima l'opposizione che da molte parti si faceva ad Händel. Come compositore e direttore di questo teatro si scritturò dapprima il Porpora, e poi l'Hasse, ambedue italiani, e della scuola di Scarlatti. Händel dovette scritturare nuovi elementi, e tornò un'altra volta in Italia. Egli prevenne le mosse del teatro avversario, aprendo il suo (di cui divideva con Heidegger la direzione) con opere napoletane. Nel 1734 egli rappresentò una sua nuova opera: «Arianna», e un nuovo rifacimento del suo «Pastor fido», scritto fin dal 1712. Ma al termine della stagione teatrale egli si separò da Heidegger, che affittò allora il suo teatro agli avversari, mentre Händel si associò con Rich, direttore del teatro di Covent Garden, la cui «Opera da pezzenti» era stata così funesta per la prima Accademia. Nel 1734 egli rappresentò altre due opere: «Tersicore»

e «Ariodante», nel 1735 «Alcina», nel 1736 «Atalanta», «Giustino», «Arminio»; nel 1737 «Berenice», e nella quaresima del 1737 l'oratorio «Esther» e un nuovo rifacimento dell'oratorio romano: «Il trionfo del tempo e della verità», come pure la «Festa di Alessandro». Ciò nonostante Händel esplicò in quest'epoca un'attività febbrile, e ciò per la semplice ragione, che si era avventurato in imprese dispendiose; egli pagava le spese di rappresentazione e l'affitto del teatro, ecc., e bentosto le sue condizioni finanziarie cominciarono a diventare allarmanti.

L'eccessivo lavoro gli fu causa di un colpo apoplettico, che gli paralizzò tutto il lato destro, e gli produsse anche un temporaneo squilibrio mentale. Egli dovette licenziare con metà paga i suoi cantori, e, coll'idea di essere completamente rovinato, si recò ad Aquisgrana, allo scopo di ricuperare la salute coi bagni termali. Il successo di questa cura fu sorprendente; a dir vero sembra che Händel abbia fatto addirittura l'impossibile, prendendo per parecchie ore di seguito i più energici bagni caldi. Dopo il suo ritorno morì la regina Carolina, ed egli scrisse un commoventissimo *anthem* funebre. Frattanto anche l'«Opera» sua avversaria aveva fatto bancarotta. L'imperturbabile Heidegger raccolse gli avanzi delle due imprese, e si trovò così in grado di riaprire l'Opera già nell'autunno 1737, con due nuove opere di Händel: «Faramondo» e «Serse», per le quali egli pagò al maestro 1000 sterline. Con questa somma Händel potè almeno togliersi di dosso qualche debito. Nell'anno seguente Heidegger non aprì il teatro, ma restituì gli abbonamenti, per mancanza di partecipanti. Nel 1739-1740 Händel diede alcune rappresentazioni, ma con personale raccogliticcio, e non con una compagnia stabile; le opere allora rappresentate sono: «Giove in Argo», «Imeneo» e «Deidamia». Anche gli oratorii «Saul», «Israel» e «L'allegro, il pensieroso ed il moderato», appartengono a quest'epoca; ed anche la massima parte delle opere strumentali di Händel è stata scritta prima del 1740. Il definitivo riconoscimento del genio di Händel

data dal 1742; prima di esso però egli doveva ancora una volta essere maltrattato dalla sorte. In tale anno egli fece eseguire per la prima volta in Dublino il suo «Messia», scritto in 24 giorni (terminato il 12 settembre 1741); nel 1743 egli conquistò definitivamente Londra, con la stessa opera; e a datare dal 1749 la fece rappresentare ogni anno, a benefizio dell' ospizio dei trovatelli (in 28 rappresentazioni egli diede in tutto a questo istituto più di 10000 sterline). A partire da quest'epoca Händel si diede definitivamente alla composizione di oratorii; nel 1742 fece eseguire il «Sansone», nel 1743 «Semele», nel 1744 «Ercole» e «Baldassarre», nel 1745 il cosidetto «*Occasional Oratorio*» (per festeggiare la vittoria di Culloden), nel 1746 «Giuda Maccabeo» e «Giuseppe», nel 1747 «Giosuè» e «Alessandro Balus», nel 1748 «Salomone» e «Susanna», nel 1749 «Teodora», e nel 1751 «Jefte». Egli scrisse dunque i suoi più grandi capolavori nel decennio fra i 56 ed i 66 anni della sua età. Nel 1751 egli era già minacciato dalla cecità, il che ostacolava non poco il suo lavoro; tuttavia continuò sempre a dare concerti e ad eseguire egli stesso la parte dell' organo nei suoi oratorî. L' ultimo concerto da lui diretto (nel quale fu eseguito il «Messia») precedette di otto giorni la sua morte, che avvenne a Londra il 13 aprile 1759.

L' oratorio è fratello gemello dell' opera, e in sostanza si distingue da essa solo per la mancanza di rappresentazione scenica. Che queste due forme siano da riferirsi ad un' origine comune, risulta in modo abbastanza evidente dal fatto, che la storia dell' opera ci riconduce fino ai misteri od alle rappresentazioni sacre, nelle quali, per il carattere assolutamente sacro dell' argomento, l'analogia coll' oratorio, e più ancora colla «Passione», è grandissima, e ciò dicasi per quanto sembri temerario l' affermare che il dramma moderno in generale, e quindi anche l' opera, abbia preso le sue mosse dalla circostanza, che gli attori rappresentanti i singoli personaggi biblici entravano in scena e ne uscivano, ed avevano azione poco simbolica, ad es., porgevano il sudario per la sepoltura. In realtà

si è nei misteri del secolo X o XI e dei secoli seguenti, che noi dobbiamo cercare i germi di ogni forma drammatica; per lungo tempo essi mantennero questa forma embrionale, e solo a poco a poco si svilupparono, contemporaneamente in più direzioni diverse, accogliendo in sè elementi profani. Dapprima l'unico argomento dei misteri era la vita di Gesù; l'Evangelista entrava in scena, e ciò serviva a mantenere la continuità della materia; la nascita di Cristo e l'adorazione dei pastori, i tre Re Magi davanti ad Erode e presso Maria, la strage degli innocenti di Betlemme, la fuga in Egitto, le nozze di Cana, il battesimo di Gesù, l'intiera storia della Passione e della Risurrezione, l'Ascensione, tutti gli episodi insomma della vita di Gesù venivano cantati con questa messa in scena affatto primitiva. Più tardi si prese anche come argomento la storia di Maria, l'Annunciazione, la Visitazione, il lamento di Maria e l'Assunzione. Si andò ancora più oltre, e si rappresentò la vita di alcuni santi, come, ad es., di Santa Dorotea, ed anche la parabola «Le vergini saggie e le vergini stolte», e via dicendo. Il canto e la declamazione molte volte venivano usati promiscuamente: il testo veniva prima cantato in latino e poi recitato nella lingua parlata. Le rappresentazioni si facevano all'aria libera sulle piazze dei mercati, sopra un palco appositamente costruito, che di solito veniva collocato allo sbocco di una via, ed era composto di tre piani, di cui l'inferiore rappresentava l'inferno, quello di mezzo la terra, e il superiore il Cielo. Questo palco a tre piani si è conservato ancora per lungo tempo, anche dopochè s'infiltrarono in queste rappresentazioni elementi profani: per citare un esempio, l'antico teatro inglese ebbe questa forma fondamentale. Tieck ricorse ancora a tale forma per la rappresentazione del «Sogno di una notte d'estate» di Shakespeare. Come è noto, la Passione di Oberammergau è un frammento di mistero medioevale ancor vivo oggidì.

Per tal modo il progressivo estendersi delle rappresentazioni sacre all'intero contenuto della Bibbia, dalla

Creazione in poi, nonchè a storie di santi, posteriori alla Bibbia, circoscrive già abbastanza nettamente la cerchia nella quale si svolse più tardi l'oratorio. Ciò che ancora mancava, fu aggiunto dalle cosidette «moralità», che si svilupparono nel secolo XV, specialmente in Inghilterra ed in Francia, pur non rimanendo sconosciute in Italia e in Germania. In tali moralità erano presentati in forma di figure allegoriche, le virtù ed i vizi, anzi anche personificazioni di stati e di qualità morali dell'anima umana in generale, in una bizzarra mescolanza con personaggi della storia sacra. Tali figure allegoriche nei loro discorsi ed atti simbolici sviluppavano i pensieri della Sacra Scrittura, e con una specie di disputa e di scioglimento cercavano di svolgere dogmi scolastici, oppure di rappresentare la morale biblica in tutti i suoi rapporti colla vita reale. «Questa forma rappresenta dunque in modo evidente il passaggio dalla visione religiosa all'applicazione morale» (Devrient). Ad esempio nel mistero «Le nozze dell'anima con Gesù» compaiono come attori: l'anima, Gesù, la figlia di Sion, l'amore, la verità, la grazia illuminante, la giustizia, i sette peccati capitali; in altri misteri la ricchezza, la concupiscenza, la passione, l'arroganza, l'orgoglio, la bellezza, la forza, la scienza, la confessione, il Sacramento! Il contenuto della rappresentazione è un concetto morale. Come si vede, qui abbiamo la stessa materia e la stessa forma poetica della famosa «Rappresentazione di anima e di corpo» di Emilio de' Cavalieri, la quale è il primo vero oratorio, «Rappresentazione» è inoltre il nome che si dava allora in Italia agli spettacoli sacri, ed è sinonimo di «storia», «esempio», «misterio». Queste composizioni presero poi il nome di oratorî, verosimilmente dal luogo ove erano eseguiti. Il primo a mettere in uso l'esecuzione di queste composizioni sacre nei luoghi di preghiera detti oratorî, è stato Filippo Neri (fondatore appunto di tali luoghi di preghiera), negli ultimi 25 anni del secolo XVI; era questi uno spirito alquanto bizzarro, oriundo di Roma; più tardi però divenne sacerdote, e fu

santificato. Si cominciò colle «Laudi spirituali», canti composti da Giovanni Animuccia, che venivano intercalati fra le preghiere bibliche. Dopo la morte di Animuccia, il compositore di Filippo Neri fu per un certo tempo Palestrina. A poco a poco queste preghiere avvivate dalla musica assunsero una forma più stabile, e ancora prima della morte di S. Filippo Neri ricevettero il nome di «azioni sacre» od «oratorî». Nella quaresima, in cui era vietato ogni spettacolo profano, Neri faceva eseguire tali oratorî sulle scene, cosicchè, facendo naturalmente astrazione dalla nuova maniera di composizione, scomparve allora anche l'ultima differenza fra gli oratorî e gli antichi misteri. La «Rappresentazione» di Cavalieri venne parimenti eseguita sulle scene; i concetti personificati cantavano, danzavano, e si accompagnavano con istrumenti. L'oratorio «Il trionfo del tempo e del disinganno», composto da Händel in Roma nel 1708, e rifatto nel 1737, s'avvicina abbastanza al primo oratorio di Cavalieri, come pure alle «moralità»; anzi esso è realmente una «moralità», perchè i suoi personaggi sono la bellezza, il piacere, il tempo e la verità, cioè puri concetti astratti, e inoltre perchè il concetto morale fondamentale, che la bellezza ed il piacere sono cose effimere, che solo la verità è eterna, e che il tempo distrugge ogni cosa terrena, presenta una grande analogia coi concetti informatori delle «moralità» del secolo XV. La storia degli oratorî di questa specie è dunque abbastanza chiara, per quanto riguarda il suo contenuto poetico; la parte, che in essi ha subìto un vero processo evolutivo, è sostanzialmente la parte musicale. È evidente, che gli oratorî, in cui sono svolti argomenti tratti dalla storia sacra, derivano direttamente dalla rappresentazione sacra e dal mistero. La «Resurrezione» di Händel naturalmente non era altro che una rappresentazione pasquale, ma senza messa in scena, e composta non sul testo biblico, bensì su un testo rimato. È unicamente al tatto squisito di Händel che si deve, se la massima parte dei suoi oratorî sono tratti dalla

storia dell'antico Testamento; per convincersi di ciò, basta pensare quanto siano drammatiche, e in parte eroiche, le figure dell'antico Testamento. Händel infatti riconobbe che per raggiungere la più alta perfezione nella forma dell'oratorio era necessario dare uno sviluppo più ampio e completo all'elemento drammatico, escludendo però la messa in scena, che non poteva che scemare la potenza dell'impressione religiosa. E quest'ultima è appunto un fattore essenziale nell'oratorio, e tutti gli oratorii, in cui essa manca, hanno anche minore potenza di effetto. Gli oratorii profani, come l'«Aci e Galatea», possono difficilmente fare a meno della messa in scena, e quelli astrattamente moralizzanti, come «Il trionfo del tempo e del disinganno», e l'altro, parimenti allegorico: «L'allegro, il pensieroso e il moderato» (in cui sono personificati i diversi temperamenti), naturalmente mancano quasi completamente di effetto drammatico.

Del resto, una parte degli oratorii di Händel in origine fu ancora destinata da lui alla rappresentazione scenica; solo allorchè il Dr. Gibson, vescovo di Londra, vietò di mettere in scena soggetti biblici, l'oratorio si trasformò in una vera composizione di concerto. Senza tale divieto forse Händel non avrebbe scritto il «Messia», perchè questo soggetto non si presta assolutamente alla rappresentazione scenica. È chiaro adunque il motivo che produsse il distacco dell'oratorio di Händel dall'opera; non meno chiara è l'origine delle Passioni, che noi abbiamo già incontrato nella loro forma più perfetta, parlando di Bach. Tale distacco significa un opporsi fermamente alla mondanizzazione delle storie bibliche, un attenersi strettamente alla forma narrativa dell'Evangelo, senza tuttavia escludere l'elemento drammatico, nei punti dove esso emerge dalla narrazione. L'introduzione di personaggi, che stanno affatto al di fuori dell'azione, come la Chiesa di Sion, la Chiesa terrena, e l'anima credente, dà invece al tutto un'impronta puramente lirica; si tratta piuttosto di una rappresentazione delle impressioni, che la storia della Passione suscita nei fedeli

cristiani, che non di una vera rappresentazione della storia stessa. In questo senso la «Risurrezione del Signore» di Schütz deve essere messa piuttosto nella categoria delle Passioni di Bach e dei suoi precursori, che non in quella, a cui appartiene la «Resurrezione» di Händel. Questo esempio può mettere bene in chiaro la differenza: infatti, in questa composizione di Händel non è presentato il lato drammatico della Risurrezione, ma i personaggi sono gli angeli, Satana, Maria Maddalena e gli Apostoli; non v'è qui traccia di arie o di cori, in cui si facciano considerazioni sull'argomento, ma tutto è dialogo drammatico. Händel si avvicina invece alla «Passione» nell'«oratorio di Passione» tedesco (1716), in cui non mancano le arie e i cori che fanno considerazioni sul soggetto; ma questa composizione era più che altro d'occasione; Keiser e Telemann avevano già messo in musica lo stesso testo, e Händel volle far vedere ad ambedue, che si poteva dare a tale testo una interpretazione musicale diversa dalla loro. La semplicità di vedute, che si rivela in questo intreccio di momenti drammatici e di momenti lirici, provocati dall'azione, era allora dominante in Germania. Gli studi fatti in Italia allontanarono Händel da tale semplicità, volgendolo alla forma drammatica pura; mentre Bach ha saputo elevare la forma, quale essa era, al più alto effetto artistico. Così anche l'«oratorio di Natale» di Bach è qualcosa di affatto diverso dall'oratorio di Händel, si avvicina di nuovo alla forma antica: continuo alternarsi ed intima fusione della narrazione biblica coi sentimenti provati dal cristiano. La Passione e l'Oratorio di Bach (disgraziatamente non abbiamo alcun nome che indichi la natura di queste composizioni), sono una sorta di grandioso servizio divino, troppo grandioso per poter essere contenuto nella cerchia angusta di una orazione ordinaria; invece Händel nei suoi oratorii rischia di trasformare i personaggi biblici in eroi da opera, e ciò che lo salva da una maggiore mondanizzazione di essi è unicamente la salda religiosità, che in lui ha sempre il sopravvento, e che si rivela con

speciale potenza e grandezza nei suoi cori. Questa tendenza di Händel ci è dimostrata a sufficienza dall'essere per lui cosa affatto abituale l'inserire arie d'opera negli oratorii. D'altro lato, naturalmente, la completa esclusione dell'elemento soggettivo spiega l'imponente grandiosità, la potenza oggettiva degli oratorii di Händel. Siccome gli oratorii furono esclusi dalle scene, egli nelle sue ultime creazioni non ebbe più da tener conto delle esigenze della rappresentazione scenica; i suoi cori non avrebbero certo raggiunto la grandiosità ed estensione che hanno nei suoi ultimi oratorii, se avessero fatto parte di un'azione scenica. D'altro lato questa grandiosità di linee, associata ad una obbiettività assoluta, è spiegabile soltanto in una forma d'arte destinata in origine alle scene, la quale, essendone stata in seguito esclusa, ha raggiunto al difuori di esse il termine del suo sviluppo. In questo senso il «Messia» di Händel occupa un posto analogo a quello del Faust di Goethe, da cui naturalmente differisce per la molto maggiore unità e giustezza di proporzioni. Ma al «Messia» è avvenuto, in misura ancora maggiore, ciò che è avvenuto a quella forma d'arte unica nel suo genere, che abbisogna di rappresentazione scenica, e tuttavia nella sua totalità non è rappresentabile che condizionatamente. Ma il «Messia» ci appare in tutta la sua grandiosità soltanto se consideriamo con assoluta obbiettività anche i pezzi che sembrano offrire qualche analogia coi pezzi soggettivi delle Passioni di Bach. Allora soltanto questo quadro colossale della Messiade, che comprende le profezie dell'antico Testamento, la Nascita, Passione, Risurrezione ed Ascensione del Signore, il Giudizio universale e lo splendore della nuova Gerusalemme, ci apparirà realmente di una grandiosità meravigliosa.

165. Quale sviluppo ebbe dopo Bach lo stile moderno della melodia accompagnata, nell'indirizzo di cui già abbiamo veduto i principii? o in altre parole, in qual modo si emancipò esso in seguito completamente dalle forme dello stile imitatorio e

concertistico, ch' esso aveva ereditato dall' età aurea della polifonia vocale?

Già prima di J. S. Bach si compie nel campo puramente strumentale il passaggio al cosidetto stile omofono, o, come si diceva allora, allo stile galante, specialmente nelle composizioni per cembalo di François Couperin, Domenico Scarlatti e J. Ph. Rameau. Quest' ultimo (n. a Dijon nel 1683, m. a Parigi nel 1764), rinomato specialmente come teoretico e come operista, era coetaneo di Bach. La composizione omofona di questi autori deve essere messa assolutamente accanto alla composizione per una voce di canto con accompagnamento semplicissimo, venuta in fiore dopo il 1600, specialmente dopochè dalla composizione recitativa dei Fiorentini si fu sviluppata la composizione riccamente melodica dei Napoletani. J. S. Bach conosceva già perfettamente questo stile, ma disdeguava di servirsene, quantunque non si possa negare, che in certi pezzi delle sue *Suites* egli s' avvicini molto ad esso.

I primi a progredire nella nuova via furono i figli di J. S. Bach, e primo fra essi Carlo Filippo Emanuele, che è quasi universalmente considerato come il padre della musica strumentale moderna. Haydn diceva di lui: «Chi mi conosce a fondo, non può a meno di riconoscere che io debbo molto ad Emanuele Bach, e che l' ho compreso bene e studiato assiduamente; egli una volta mi ha anche fatto complimentare per tale motivo» (Griesinger, p. 13). E Mozart, secondo quanto narra Rochlitz, diceva a Doles: «Egli è il padre, noi siamo i figliuoli. Ciò che abbiamo di buono, l' abbiamo appreso da lui; e chi non riconosce ciò è un .... Ora non ci accontentiamo più di ciò ch' egli fa; ma nella sua maniera egli è insuperabile». È certo sorprendente che il maestro della nuova scuola sia stato appunto il figlio dell' ultimo maestro della scuola vecchia; come ciò sia stato possibile, si desume dai ragguagli di Rochlitz, che, quantunque arricchiti di qualche fronzolo, sono tuttavia sostanzialmente fedeli. Carlo Filippo Emanuele

(il «berlinese» o l'«amburghese», n. il 14 marzo 1714 a Weimar, m. il 14 settembre 1788 ad Amburgo) propriamente doveva studiare giurisprudenza, per cui il padre non si preoccupò affatto che le sue tendenze musicali si volgessero piuttosto al genere leggero, «galante». Egli andò a Francoforte sull'Oder, per studiare giurisprudenza, ma invece fondò colà una società di canto; nel 1738 si trasferì a Berlino, e nel 1740 divenne cembalista di camera di Federico il Grande, che, a dir vero, in fatto di musica era un dilettante un po' difficile, e qualche volta, mentre suonava il flauto facendosi accompagnare da Bach, trattava quest'ultimo con molta asprezza. La guerra dei sette anni raffreddò la passione musicale del re, e Bach perciò nel 1767 chiese di poter partire, per recarsi ad Amburgo a succedere a Telemann nel posto di direttore di musica sacra. Il numero delle composizioni di F. E. Bach è molto grande, specialmente quello delle composizioni per cembalo (210 pezzi *a solo*, 52 concerti, molte sonate, ecc.); anche nel campo della musica sacra egli fu molto fecondo, benchè meno felice (22 Passioni, molte Cantate, due Oratorii, ecc.). Osserveremo ancora che Emanuele Bach fu molto più popolare di suo padre. Come cembalista, egli si distingueva non solo per la straordinaria abilità tecnica, ma anche per l'eleganza e la grazia. Egli ha senza dubbio preso a modello Couperin, come dimostra la sua predilezione per gli abbellimenti. Come è noto, Emanuele Bach ci ha pure lasciato un'opera teoretica sul vero modo di suonare il cembalo; essa è veramente preziosa per le indicazioni che dà riguardo all'esecuzione delle «maniere» di quel tempo, ma le sue norme di diteggiatura sono oggidì cadute in disuso. Naturalmente la potenza inventiva di Emanuele Bach non è paragonabile a quella di suo padre. Ma anche Giovanni Cristiano Bach, l'ultimo figlio di G. S. Bach (n. a Lipsia al principio del settembre 1735, m. a Londra il 1° gennaio 1782), ha una parte molto importante nello sviluppo dello stile moderno. Dopo la morte del padre egli fu

allievo del fratello Emanuele, ma nel 1754 andò con una cantante a Milano, dove divenne famoso come compositore di opere, sinfonie, quartetti e via dicendo. Dal 1760 in poi visse a Londra, come compositore della regina, e quivi insieme a Karl Friedrich Abel (1725-87) fece fiorire i concerti orchestrali. Egli ebbe quella fama mondiale, che non poterono acquistare nè suo padre nè suo fratello Emanuele: il suo stile è una filiazione diretta dell' opera italiana, e, specialmente nella trattazione «cantabile» dei temi di «allegro», s' avvicina per molti riguardi a Mozart. Si è conservato fino a noi un gran numero delle sue sinfonie orchestrali, concerti, quartetti, ecc., che disgraziatamente furono finora troppo poco apprezzati, e che lo rendono degno di occupare un posto importante, non solo accanto al fratello Emanuele, ma anche accanto a quei compositori di Vienna e di Mannheim, che furono i precursori di Haydn. La musica orchestrale aveva assunto per la prima volta un significato autonomo e una struttura proporzionata e completa sotto Lully a Parigi; fino all' epoca della morte di G. S. Bach e di Händel dominò in essa la forma della cosidetta «ouverture francese», cioè della *suite* orchestrale, in cui s'aveva una serie di danze (*allemande, sarabande, courante, bourrée, rigaudon, gavotte, gigue, chaconne,* ecc.) preceduta da una composizione avente la forma della sonata, quale era divenuta di uso generale come introduzione delle opere, dopo Cambert e Lully, vale a dire: un' introduzione patetica (Grave), a cui seguiva una composizione fugata a movimento vivace, dopo la quale si ripeteva, a modo di chiusa, l' introduzione (per lo più abbreviata). Poco per volta in questa forma della *suite,* che era universalmente coltivata, sopratutto in Germania, andò aumentando il numero delle composizioni, che non corrispondevano esattamente a nessuno dei tipi di danza sopradetti, pur avendo comune colle danze la forma di canzone a due parti, e che venivano indicate col nome di «*air*» o «aria» (aria andante, aria allegro, ecc.). Ma verso il 1750 venne di moda a poco a poco anche l' introduzione

d'opera italiana (sinfonia), parimenti con annesse danze ed «*airs*», la quale cominciava con una composizione non fugata, dalla figurazione vivace, si continuava con un «sostenuto» e si chiudeva con un breve «presto». Essendosi gradatamente abbandonato l'uso dello stile fugato nella parte principale dell'ouverture, questa si andò sempre più avvicinando nella fattura alla sinfonia (specialmente nelle composizioni di Fasch seniore). D'altro lato la sinfonia andò prendendo sempre più della struttura più ampia e vigorosa dell'ouverture. La vittoria definitiva della sinfonia sull'*ouverture* si ebbe allorchè il suo primo «allegro» assunse la forma di canzone amplificata, che si era andata svolgendo, fino a raggiungere notevoli dimensioni, negli «*airs*» delle *suites*, durante i primi decennii del secolo XVIII, ed era stata da principio adottata per il primo tempo delle sonate per violino (Locatelli) e per cembalo (F. Em. Bach). Il merito di aver diretto la sinfonia orchestrale su questa via spetta, a quanto pare, ad J. Holzbauer (1711-1783), J. Stamitz (1717-61), Anton Filz (m. nel 1760) e Christian Cannabich (1731-98), tutti compositori di Mannheim. Giov. Cr. Bach, K. Fr. Abel, Mozart, Haydn, Dittersdorf ed altri presero tutti a modello, specialmente per l'uso indipendente degli strumenti a fiato, i procedimenti dei sopradetti compositori. Verso la metà del secolo XVIII la cappella di Mannheim era l'alta scuola dell'esecuzione orchestrale. Burney dice che Mannheim è la patria del *crescendo* e del *diminuendo*, espressione che naturalmente non va presa alla lettera; infatti il *crescendo* e il *diminuendo* non furono inventati a Mannheim, ma, a quanto pare, fu nella capella di Mannheim che per la prima volta si rivolse una speciale attenzione alle sfumature della dinamica.

Il merito di Haydn riguardo alla sinfonia sta nell'aver egli perfezionato la struttura dei tempi della sonata, e il lavoro tematico. Haydn è perciò chiamato con ragione il padre della vera sinfonia; infatti egli elevò l'importanza del contenuto di essa ad un'altezza, prima di lui non raggiunta nè immaginata. Anche i

tempi intermedi e il tempo finale della sinfonia, che prima di lui erano per lo più brevi e poco curati, acquistarono per merito suo un' importanza affatto nuova, per il maggiore sviluppo e la maggiore profondità di contenuto ch' egli diede ed essi; egli diede pure al minuetto un carattere essenzialmente diverso da quello della cerimoniosa danza allora in uso, e ne fece un teatro di trovate umoristiche, preparando la sua ulteriore trasformazione in «scherzo» (operata da Beethoven).

Franz Joseph Haydn (nato nella notte dal 31 marzo al 1° aprile 1732, a Rohrau sulla Leitha, morto il 31 maggio 1809 a Vienna) era il secondo dei dodici figli di un povero carradore, dotato egli stesso di un certo talento musicale; egli rivelò già in tenera età le sue straordinarie doti musicali, e venne dapprima ammaestrato nel canto e nel suonare gli strumenti da un suo cugino, il maestro Frankh di Hainburg, uomo assai severo. Nel 1740 Reutter, maestro di cappella della chiesa di Santo Stefano e compositore di Corte, conobbe il piccolo genio, che aveva anche una bella voce di soprano, e lo condusse con sè a Vienna, come fanciullo del coro della chiesa di Santo Stefano; ivi egli, oltre ad apprendere il canto, il cembalo ed il violino, ricevette anche un' eccellente istruzione scolastica, ma, strano a dirsi, neppur l' ombra di istruzione teoretica musicale. Solo un paio di volte Reutter lo chiamò a sè, e gli insegnò qualche cosa a questo riguardo. Malgrado ciò il fanciullo componeva già con passione, e si cimentava coi problemi più difficili. Nel 1745 anche suo fratello Michele venne preso come fanciullo del coro a Vienna, e Giuseppe ricevette l' incarico di insegnargli i principii, fondamentali della musica; il fratello lo sostituì completamente come soprano solista, e perciò Haydn, quando la sua voce incominciò a mutarsi, alla prima occasione venne senz' altro congedato. Alcune lezioni private fornirono al giovanetto, appena diciottenne, i mezzi di affittarsi una piccola soffitta, ed egli si diede con maggiore assiduità a studiare ed a comporre. Per qualche tempo

egli disimpegnò presso il Porpora la funzione di accompagnatore durante le lezioni di canto di questo maestro; era trattato come un servitore, ma ebbe dal Porpora qualche lezione di composizione e conobbe per mezzo suo Wagenseil, Gluck e Dittersdorf. Allora le sue composizioni cominciarono ad acquistare notorietà, e prima d'ogni altra le sue sonate per cembalo, in copia manoscritta. Il primo impulso alla composizione di quartetti per archi gli venne dato da K. J. von Fürnberg, che dava piccoli trattenimenti musicali nella sua villa di Weinzierl. Haydn scrisse il suo primo quartetto (in *si* ♭ magg.) nel 1755. Il barone Fürnberg gli fece ottenere, nel 1759, il posto di direttore di musica della cappella privata del conte Morzin a Lukawec, presso Pilsen (che dal 1721 al 1722 era stato occupato da Joh. Friedr. Fasch!), collo stipendio annuo di 200 fiorini; cosicchè Haydn potè pensare a metter su casa. La sua scelta fu molto disgraziata, perchè sua moglie, di nome Maria Anna, figlia del parrucchiere Keller di Vienna, era dispotica, litigiosa, bigotta, e non capiva un'acca di musica. Questa donna amareggiò per ben 40 anni (dal 1760 al 1800) la vita di Haydn, senza dargli neppure la consolazione di un figlio. In Lukawec egli scrisse nel 1759 la sua prima sinfonia (*re* magg.). Disgraziatamente il conte dovette ben presto sciogliere la sua cappella; Haydn rimase per qualche mese senza impiego, ma prima della fine del 1761 venne chiamato dal principe Paul Anton Esterhazy (m. nel 1762) come secondo maestro di cappella (insieme a G. J. Werner) ad Eisenstadt, dove il principe manteneva una cappella privata di 16 persone, che in seguito, sotto il principe Nikolaus Joseph, fu elevata a 30 persone (senza contare i cantori). Nel 1766 Werner morì, e Haydn divenne unico direttore; nel 1769 la cappella venne trasferita nel nuovo e sfarzoso palazzo fatto costruire da Esterhazy in riva al lago di Neusiedler. Haydn aveva comperato in Eisenstadt una casetta, che gli fu due volte distrutta dalle fiamme, ma gli venne fatta ricostruire dal principe. Il

28 settembre 1790 il principe Nikolaus Joseph morì, e il principe Antonio, suo figlio ed erede, sciolse la cappella, ma conservò ad Haydn il titolo di maestro di cappella, ed aggiunse alla pensione annua di 1000 fiorini, legata dal defunto ad Haydn, altri 400 fiorini. Haydn vendette la sua casa di Eisenstadt ed andò a Vienna. La sua posizione era allora abbastanza indipendente, perchè il principe Antonio gli concedeva licenze col massimo piacere, e gli permise perciò di recarsi due volte a Londra. I suoi due viaggi in Inghilterra (1790-92 e 1794-95) sono memorabili nella storia della sua vita, perchè all'infuori di essi Haydn non ne fece alcun altro, e non s'allontanò mai dall'Austria. Già nel 1787 la Direzione dei Concerti professionali (W. Cramer) aveva tentato inutilmente di persuadere Haydn a recarsi a Londra; ma il violinista Salomon, che dava concerti d'abbonamento a Londra, riuscì a parlare personalmente ad Haydn, ed a condurlo seco in Inghilterra (il 15 dicembre 1790). Egli promise ad Haydn la somma di 700 sterline, se si fosse impegnato di dirigere personalmente sei nuove sinfonie in Londra. Il successo corrispose pienamente all'aspettazione; Haydn ebbe ovazioni straordinarie, conchiuse contratti vantaggiosi con editori inglesi, e decise di accettare un nuovo contratto con Salomon per il 1792, a condizioni ancor più vantaggiose di prima; egli passò l'estate e l'autunno nelle villeggiature di gran signori inglesi, che lo ricolmarono di gentilezze e di doni. Egli ottenne pure il titolo di dottore dall'Università di Oxford (8 luglio 1791), e durante la cerimonia venne eseguita una sua sinfonia, che ricevette perciò il nome di «sinfonia di Oxford». Anche la seconda stagione ebbe un successo straordinario. È da notare che anche i Concerti professionali nel 1791-92 contribuirono non poco a rendere più vivo il culto di Haydn, mediante esecuzioni di opere del maestro già pubblicate, e quindi ad essi accessibili, gareggiando felicemente coi Concerti Salomon. A dir vero, nel 1792 si chiamò a Londra, per fare concorrenza ad Haydn, un

suo discepolo, Ignazio Pleyel (n. a Vienna nel 1757, m. a Parigi nel 1831); ma non si venne ad un conflitto. Alla fine del giugno 1792 Haydn ritornò finalmente in patria, per desiderio del principe Esterhazy e per le insistenze della moglie, che aveva voglia di comprare una casa a Vienna; a Bonn, dove la cappella elettorale gli offrì una colazione, egli conobbe il giovane Beethoven che subito dopo divenne suo discepolo. Da Bonn Haydn si recò a Francoforte, dove il suo principe gli aveva ordinato di recarsi, per l'incoronazione dell'imperatore Francesco II, e alla fine di luglio ritornò con lui a Vienna; quivi era morto nel frattempo Mozart (5 dicembre 1791), legato ad Haydn da vincoli di amicizia. Beethoven arrivò a Vienna nel novembre 1792, e Haydn lo ammaestrò nella composizione, fino all'epoca in cui fece il suo secondo viaggio in Inghilterra. Haydn non era soltanto acclamato all'estero; anche la patria gli fu prodiga di onori. Il 19 gennaio 1794 egli, dietro nuova proposta di Salomon, intraprese il suo secondo viaggio a Londra; ivi egli diede di nuovo concerti per due stagioni successive, ospitato durante l'estate nelle villeggiature di gran signori, ecc., e nell'agosto 1795 ritornò a Vienna, passando per Amburgo, Berlino e Dresda. Frattanto il conte Harrach gli aveva fatto erigere in Rohrau (cioè nel paese dov'egli nacque) un busto. Del resto Haydn si affrettò a ritornare per ordine del principe Nikolaus Esterhazy (il principe Paul Anton era morto il 22 gennaio 1794), il quale ristabilì la cappella ed affidò nuovamente ad Haydn le funzioni di maestro di cappella. Il grande artista non aveva ancora toccato l'apogeo della sua celebrità. In età di oltre 65 anni egli scrisse la «Creazione» e le «Stagioni», le sue due opere massime; ambedue sono composte su versioni di poesie inglesi, la «Creazione» su una poesia composta per lui da Lidley, e tratta dal *Paradiso perduto* di Milton, e le «Stagioni» su una poesia di Thomson; ambedue queste poesie furono tradotte in tedesco da van Swieten. La «Creazione» venne eseguita per la prima volta il 29 e 30 aprile 1798,

e le «Stagioni» il 24 aprile 1801 (nel palazzo del principe Schwarzenberg). Intanto gli sopravvennero a poco a poco i malanni della vecchiaja; le sue forze s'indebolirono, e nei suoi ultimi anni solo di rado egli poteva lasciare la sua camera. Egli morì pochi giorni dopo l'entrata dei Francesi a Vienna; l'occupazione nemica fu un gran dolore per il suo cuore devoto all'imperatore ed alla patria.

Un momento caratteristico della musica di Haydn è una innocente gaiezza, che sorride anche fra le lagrime. Noi cerchiamo invano in lui gli orrori raccapriccianti, le sottigliezze pessimiste, ed altre fantasie spettrali, così famigliari ai nostri compositori modernissimi. Un altro merito di Haydn è quello di avere individualizzato e, per così dire, dotato della parola gli strumenti dell'orchestra. Non sono soltanto suoni, accordi, che noi udiamo nelle sue sinfonie, ma sono esseri viventi, dotati dei caratteri e dei temperamenti più diversi, che tengono una viva conversazione. Il numero delle opere di Haydn è molto grande, e non esiste ancora un'edizione completa di esse. Haydn scrisse non meno di 125 sinfonie (comprese le *ouvertures*), le prime solo per orchestra di strumenti ad arco, 2 oboe e 2 corni, le grandi sinfonie inglesi per orchestra di strumenti ad arco, flauti, 2 oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe e timpani. Sono note sotto nomi speciali: la sinfonia «del colpo di timpano» (*Paukenschlag*) (1791), quella «del rullo di timpano» (*Paukenwirbel*) (1795), quella «di Oxford» (1788), quella «d'addio» (1772), «*La chasse*» (1780), la «sinfonia infantile», ed altre. Anche la Passione istrumentale: «Le sette parole del Redentore sulla Croce» (scritta per Madrid) appartiene in origine alle sinfonie (più tardi fu ridotta per quartetto d'archi, ed anche trascritta da Michele Haydn in forma di oratorio); inoltre lo stesso Haydn classificava fra le sinfonie i suoi numerosi (66) Divertimenti (*divertissements*), «cassazioni», sestetti, e via dicendo. A ciò s'aggiungano 20 concerti per cembalo e divertimenti con cembalo, 9 concerti per

violino, 6 per violoncello e 16 per altri strumenti (contrabasso, baritono, lira, flauto, corno), 77 quartetti per archi, 35 trio per cembalo, violino e violoncello, 3 trio per cembalo, flauto e violoncello, 30 trio per archi ed altre combinazioni di strumenti, 4 sonate per violino, 175 pezzi per viola-baritono, 6 duetti per violino solista e viola, 7 notturni per lira, e inoltre minuetti, *allemandes*, marcie, ecc. Fra le opere vocali tengono il primo posto i due oratorii; «La Creazione» e «Le stagioni»; oltre a questi egli ne scrisse ancora un altro, «Il ritorno di Tobia», 14 messe, 2 *Tedeum*, 13 Offertorii, uno *Stabat mater* (che lo fece conoscere in Parigi prima delle sue sinfonie), parecchie *Salve*, *Ave*, arie sacre, motetti, ecc., alcune cantate d'occasione, fra cui il «Lamento della Germania sulla morte di Federico il Grande», per una voce *a solo* con viola-baritono. Pochissimi sanno che Haydn compose pure delle opere; la maggior parte di esse fu scritta per il teatro delle marionette di Eisenstadt o di Esterhazy, e quindi esse avevano naturalmente uno sviluppo molto limitato. Lo stesso Haydn non desiderava che tali opere venissero eseguite altrove. Solo una: «La vera constanza», fu scritta per il teatro di Corte di Vienna, ma non potè essere rappresentata; la partitura di essa, che si credeva perduta, fu ritrovata nel 1879 fra i manoscritti che il Conservatorio di Parigi acquistò in occasione dello scioglimento del *Théâtre italien*. In Londra Haydn cominciò nel 1794 un «Orfeo», ma non lo condusse a termine. Oltre alle 24 opere egli scrisse ancora una quantità di arie staccate, una scena *a solo* («Arianna a Nasso»), 36 canzoni, una raccolta di canzoni scozzesi ed una di canzoni vallesi, a tre voci con cembalo, violino e violoncello, i «Dieci comandamenti» (noti anche sotto il nome di «Dieci leggi dell'arte», canoni per canto), ed altri duetti e canti a tre ed a quattro voci. Il fratello di Haydn, Johann Michael (n. il 14 settembre 1737 a Rohrau, m. il 10 agosto 1806 a Salisburgo), nel 1757 era maestro della cappella vescovile a Grosswardein, nel 1762 direttore

dell'orchestra arcivescovile a Salisburgo, e più tardi fu direttore di concerto e organista del Duomo nella stessa città. Egli si distinse specialmente nel campo della musica sacra, e scrisse 24 messe latine e 4 tedesche, 2 Requiem, 114 Graduali, 67 Offertorii, come pure molti Responsorii, Vespri, Litanie, e via dicendo, 6 canoni a 4-5 voci, canzoni, canti corali, cantate, oratorii e parecchie opere. Delle sue opere strumentali (che sono molto inferiori a quelle del fratello) si sono conservate a noi 30 sinfonie, alcune serenate, marcie, minuetti, 3 quartetti per archi, un sestetto, parecchie «partite» e 50 preludii per organo. Alcune delle sue composizioni vennero pubblicate sotto il nome del fratello Giuseppe. Del resto egli rifuggiva assolutamente dal far pubblicare le sue opere, e rispose con un rifuto anche a Breitkopf e Härtel, cosicchè la massima parte di esse è rimasta manoscritta.

Fra i contemporanei di Haydn occupano un posto distinto, come compositori per cembalo, oltre a Mozart (cfr. n. 167), i tre acclamati virtuosi Clementi, Dussek e Hassler. Muzio Clementi nacque in Roma nel 1752, e morì nel 1832 ad Evesham (Warwickshire), dove era andato già fanciullo, e dove, se facciamo astrazione dai suoi viaggi di virtuoso, passò tutta la sua vita come rinomato maestro di musica. Egli perfezionò la sonata per cembalo essenzialmente dal lato della virtuosità, e forse fu il primo a scrivere musica veramente «pianistica»; perfezionò pure notevolmente la natura dei passaggi e le esecuzioni figurate. La sua grande opera di studio, dal titolo «Gradus ad Parnassum», ha un valore imperituro. Clementi educò una schiera di valorosi allievi, fra cui Johann Baptist Cramer (n. nel 1771 a Mannheim, m. nel 1858 a Londra), che si immortalò parimenti coi suoi «Studi», John Field (n. nel 1782 a Dublino, m. nel 1837 a Mosca, precursore di Chopin come compositore di notturni), Ludwig Berger (n. nel 1777 a Berlino, m. nel 1839 nella stessa città, maestro di Henselt), Alexander Klengel (detto «Kanon-Klengel»),

e per qualche tempo anche Moscheles e Kalkbrenner. Johann Ladislaus Dussek (n. nel 1761 a Tschaslau, m. nel 1812 a Parigi) fu insuperabile sopratutto per l'esecuzione cantata sul cembalo, ed anche nelle sue composizioni (sonate, concerti, ecc.), coltivò specialmente la «cantilena». Johann Wilhelm Hässler (n. nel 1747 a Erfurt, m. nel 1822 a Mosca) occupa ancor più una posizione intermedia fra Ph. E. Bach e Haydn; infatti egli si distinse da un lato per l'uso di nuove maniere d'esecuzione (ripartizione di passaggi fra le due mani), ma dall'altro anche per l'esecuzione patetica, estremamente accurata e minuziosa e per la chiara fraseggiatura. Menzioneremo ancora, come uno dei primi compositori di quartetti e sinfonie, François Joseph Gossec (n. nel 1734 a Vergnières nell'Hainaut, m. nel 1829 a Passy presso Parigi), che raccolse allori anche come compositore di opere.

166. Quale fu l'ulteriore sviluppo dell'opera dopo Lully, Alessandro Scarlatti ed Händel?

Dopo la morte di Lully (1687) l'opera francese condusse una vita stentata nelle produzioni di Desmarets, Colasse, Campra e Destouches, che non riuscirono a sostituirsi nei repertori alle opere di Lully. Solo in Filippo Rameau (n. nel 1683, m. nel 1764), a noi già noto come famoso autore teoretico d'armonia, i Francesi ebbero di nuovo un compositore notevole; la sua prima opera «Ippolita e Aricia» fu data nel 1733. Rameau seguì palesemente le tendenze di Lully, e al pari di quest'ultimo, diede l'importanza principale al *pathos* drammatico, disprezzando il canto «virtuoso», che nel frattempo aveva assunto uno sviluppo esagerato. A dir vero, Rameau è alquanto più melodico di Lully, ma di rado s'incontrano nelle sue opere passi d'agilità (colorituге). In Rameau troviamo, in misura ancora maggiore che in Lully, la pittura musicale e l'interpretazione fin troppo minuziosa del senso delle parole nei recitativi. Tuttavia non si può disconoscere, che la musica italiana ha esercitato una certa influenza sulla musica di Rameau,

ed anzi da principio gli ha procacciato una grande opposizione da parte dei suoi connazionali, che lo rimproverarono di voler italianizzare l' opera nazionale francese. Più tardi anch' egli venne, come Lully, portato alle stelle come compositore schiettamente nazionale. Ma non passò gran tempo, che la musica italiana riuscì un' altra volta a penetrare in Parigi, sotto la forma di « opera buffa », creata nel frattempo da Nicolò Logroscino (n. nel 1700 a Napoli, morto nel 1763 nella stessa città) e da Giov. Battista Pergolesi (n. nel 1710 a Napoli, m. nel 1736). Nel 1752 una compagnia buffa italiana ottenne il permesso di dare rappresentazioni in Parigi, e le opere di Pergolesi: « La serva padrona » e « Il maestro di musica », da essa rappresentate, ebbero un tale successo, che Parigi si divise in due partiti: *buffonisti* e *antibuffonisti*, fautori questi ultimi dell' opera nazionale francese. Gli Italiani dopo due anni dovettero lasciare Parigi, ma per azione dell' opera buffa italiana nacque in tale città l' *Opéra comique* francese, l' operetta, i cui più notevoli rappresentanti furono François André Danicau-Philidor (1726-95), Pierre Alex. Monsigny (1729-1817) e André Ernest Modeste Grétry (1741-1813). I più importanti seguaci dell' opera italiana fino a Gluck sono, oltre a quelli già menzionati, il tedesco Johann Adolph Hasse (n. il 25 maggio 1699 a Bergedorf presso Amburgo, morto alla fine del dicembre 1783 in Venezia), che per molti anni (dal 1734 al 1763) fu maestro della cappella di Corte a Dresda; il marito della famosa cantante Faustina (Bordoni), che scrisse oltre a 100 opere, Niccolò Antonio Porpora (n. nel 1686 a Napoli, m. quivi nel 1766, maestro di Hasse); Nicola Jomelli (n. nel 1714 ad Aversa presso Napoli, morto quivi nel 1774), che fu per un certo tempo (dal 1753 al 1769) maestro di cappella a Stuttgart; Domenico Terradeglias (n. nel 1711 a Barcellona, m. nel 1751 a Roma), Pietro Guglielmi (n. nel 1727 a Massa-Carrara, m. nel 1804 a Roma, uno dei più notevoli rappresentanti dell' opera buffa), Antonio Maria Gasparo Sacchini (n. nel 1734 a Napoli,

m. nel 1786 a Parigi, compositore di opere serie e comiche), Tommaso Traetta (nato nel 1727 a Napoli, m. nel 1779 a Venezia) e Nicola Piccini (n. nel 1728 a Napoli, m. nel 1800 a Passy presso Parigi, grande rivale di Gluck). La creazione dell' opera buffa fu innegabilmente un processo di ringiovanimento dell' opera italiana. Alla composizione per così dire macchinale delle opere su antichi soggetti storici o mitologici, che in definitiva non serviva che di meschino pretesto agli acrobatismi vocali dei «primi uomini» (eunuchi) e delle «prime donne», si contrappose qui la vera vita drammatica; e l' opera buffa esercitò inevitabilmente un' influenza sull' opera seria, sia col far entrare in questa figure ed episodi comici (opera semiseria), sia col trasmettere alla grande opera le nuove forme a cui essa aveva dato origine («insieme» drammatico, finale, aria in forma di rondò, ecc.). Naturalmente da principio l' opera seria rimase ancora, per un tempo abbastanza lungo dopo il sorgere dell' opera buffa, un' opera composta macchinalmente, una serie di lunghe arie di forma scarlattiana (con «Da capo»), collegate da recitativi più o meno magri, nelle quali i virtuosi di canto potevano fare sfoggio dei loro trilli e *roulades;* gli stessi compositori scrivevano ora nell' uno ora nell' altro stile (Hasse, Porpora).

La riforma operata da Gluck, coll' attenersi esclusivamente all' opera seria, pose un termine definitivo a questa forma vuota ed insulsa. Già abbiamo visto, come prima del 1600 gli artifizi imitatorî della composizione polifonica olandese avessero fatto passare del tutto in seconda linea il senso del testo dei canti; lo stesso risultato ebbero ora i girigogoli stereotipi e i passaggi, addirittura strumentali, del «canto fiorito» degli operisti napoletani asserviti ai cantanti eunuchi. Era necessaria perciò una energica reazione, per impedire che il genere dell' opera seria, indubbiamente ottimo dal lato estetico, corresse incontro alla sua completa rovina. Già Lully e, dopo di lui Rameau, si proposero uno scopo analogo,

ma conviene osservare, che essi da un lato non v' impiegarono tutte le loro energie, e dall' altro oltrepassarono la meta, perchè si perdettero troppo nella minuziosa interpretazione del senso delle parole, e non poterono quindi creare una forma a grandi tratti. Per trovare la vera via, e seguirla senza oltrepassare la meta, era necessario un genio che, pur avendo l' occhio fisso a tale scopo, non dimenticasse che l' elemento musicale puro ha delle esigenze anche riguardo alla forma. Tale genio fu Christoph Wilibald Gluck.

Gluck nacque il 2 luglio 1714 a Weidenwang presso Neumarkt nel Palatinato superiore, dove suo padre era guardaboschi del principe Lobkowitz. Egli aveva solo tre anni, quando suo padre si trasferì in Boemia, per cui ricevette la sua prima istruzione musicale in diverse città boeme, e da ultimo in Praga; egli acquistò una speciale abilità nel violoncello, e dovette assai presto guadagnarsi da vivere dando lezioni e suonando. Nel 1736 si recò a Vienna per compiere la sua istruzione. Quivi il principe Lombardi lo udì a cantare, in casa del principe Lobkowitz (padrone del padre di Gluck), e lo condusse con sè a Milano, dove lo affidò alle cure del maestro Sammartini. Dopo 4 anni di studio, Gluck esordì come operista, per la prima volta nel 1741 coll' «Artaserse» (Milano); a questa seguirono ben presto: «Ipermnestra» e «Demetrio» (Venezia 1742), «Demofoonte» (Milano 1742), «Artamene» (Cremona 1743), «Siface» (Milano 1743), «Alessandro nelle Indie» (Torino 1744) e «Fedra» (Milano 1744). Queste opere erano schiettamente italiane, come quelle di Hasse e Jomelli, e salirono rapidamente in gran fama, cosicchè egli nel 1745 venne chiamato a Londra a scrivere opere per il teatro di Haymarket; egli diede ivi «La caduta dei Giganti» (1746) e l' «Artamene», e cercò inoltre di far colpo con un *pasticcio*: «Piramo e Tisbe», composto colle migliori arie delle sue opere precedenti; ma questo suo tentativo fallì completamente. Il suo viaggio di Londra segna una sosta nella sua attività di compositore; ciò fu in

parte il risultato delle sue riflessioni sul fiasco del suo *pasticcio*, e in parte la conseguenza della potente impressione prodotta in lui dalla musica di Händel, come pure da quella di Rameau, ch' egli aveva udito in quest' epoca a Parigi, impressione che lo indusse a perfezionare il suo stile dal lato dell' espressione drammatica ed a concedere alla poesia maggiori diritti di fronte alla musica. La trasformazione completa del suo stile avvenne in modo affatto graduale, ma si annunzia già nell' opera immediatamente successiva a quelle da noi già menzionate: «La Semiramide riconosciuta», scritta nel 1748 per Vienna, dove egli si era trasferito lasciando Londra, e dove fu direttore d' orchestra del teatro di Corte dal 1754 al 1764. Nel 1749 egli venne chiamato a Copenhagen a scrivere una piccola opera di festa: «Filide». A questa seguirono le opere: «Telemaco» (Roma 1750), «La clemenza di Tito» (Napoli 1751), «L' eroe Cinese» (Vienna 1755), «Il trionfo di Camillo» e «Antigono» (rappresentate nel 1755 a Roma, dove fu dal Papa nominato cavaliere dello Sperone d' oro, e divenne perciò da quell' epoca il cavaliere Gluck), «La danza» (scritta nel 1755, in occasione di una festa di Corte data nel palazzo di Laxenburg), «L' innocenza giustificata» e «Il re pastore» (Vienna 1756), «Tetide» (Vienna 1760), «Don Giovanni» (ballo, Vienna 1761), «Il trionfo di Clelia» (Bologna 1762), ed un gran numero di arie nuove per nuove rappresentazioni di vecchie opere d' altri compositori, date a Vienna e a Schönbrunn. Verso quest' epoca Gluck musicò pure per la Corte una quantità di libretti d' operette francesi di Favart, Anseaume, Sedaine, Dancourt; queste operette erano state da lui udite colla musica di Duni, e gli avevano fatto prender gusto al «genere». I titoli di tali operette sono: «*Les amours champêtres*» (1755), «*Le Chinois poli en France*», «*Le déguisement pastoral*», «*La fausse esclave*», «*L' île de Merlin*», «*L' ivrogne corrigé*», «*Le cadi dupé*» (1761), «*On ne s' avise jamais de tout*», e «*La rencontre imprévue*» («I pellegrini della Mecca»). L' anno 1762

segna un secondo periodo nella vita di Gluck, cioè la fine dei viaggi e delle prove, e l'affermazione definitiva del suo genio: in tale anno Gluck diede al mondo il suo «Orfeo ed Euridice» (Vienna). In tale anno egli trovò quello che fino allora gli era mancato: un poeta, che fosse conscio al pari di lui dei difetti dell'opera italiana, e nelle scene sapesse sostituire alle metafore ed alle sentenze poetiche l'azione, la passione palpitante di vita. Questo poeta fu Calsabigi, l'autore dei libretti delle opere: «Orfeo», «Alceste» (Vienna 1767), e «Paride ed Elena» (Vienna 1770). Nelle prefazioni delle partiture dell'«Alceste» e del «Paride ed Elena», Gluck si esprime abbastanza chiaramente circa gli scopi a cui mira. Tuttavia in quest'epoca egli scrisse ancora un certo numero di opere, su libretti del Metastasio, nelle quali le sue tendenze riformatrici sono meno evidenti («Ezio» 1763, «Il Parnasso confuso» 1765, «La corona» 1765, e gli intermezzi: «Le feste d'Apollo», «Bauci e Filemone» e «Aristeo», scritti nel 1769 per la Corte di Parma). Nel 1772 Gluck fece la conoscenza di Bailli du Rollet, addetto d'ambasciata francese, che si entusiasmò delle sue idee di riforma, lo persuase a recarsi a Parigi; e ridusse per lui a libretto d'opera l'«Ifigenia in Aulide» di Racine, incaricandosi poi di fare rappresentare l'opera, che Gluck scrisse in breve tempo su tale libretto. Ma a vincere la violenta opposizione, sollevatasi immediatamente contro Gluck, fu necessario l'intervento personale della regina Maria Antonietta, antica allieva di Gluck. In età di 60 anni, Gluck si recò a Parigi per assistere alle prove dell'opera, che venne rappresentata per la prima volta il 19 aprile 1774. Egli ridusse pure per il *Grand Opéra* francese l'«Orfeo» e l'«Alceste», introducendovi notevoli cambiamenti; enorme fu l'affluenza del pubblico, non solo alle rappresentazioni, ma anche alle prove generali, a cui tutti potevano assistere. Anche ora, come all'epoca dei «Buffonisti», Parigi si divise in due partiti. Gli ammiratori della musica di Lully e di Rameau si schierarono

della parte di Gluck, che era anche protetto dalla Corte; gli amici dell' opera italiana levarono sugli scudi Piccini, ed ottennero che lo stesso libretto d' opera «Rolando», che Gluck era stato incaricato di mettere in musica, fosse contemporaneamente dato, ad insaputa di questi, a Piccini. Nel frattempo Gluck aveva già fatto rappresentare due piccole opere francesi: «L' assedio di Citera» e «L' arbre enchanté» (1775), ed era tornato a Vienna, dove anzitutto pose mano alla sua «Armida». Venuto a cognizione del tiro giuocatogli col «Rolando», se ne adirò talmentè, che appiccò il fuoco ai suoi schizzi, e rifiutò di occuparsi più oltre della composizione di tale opera. La lotta fra Gluckisti (Abate Arnaud, Suard, ecc.) e Piccinisti (Marmontel, La Harpe, Ginguené, d' Alembert) è famosa; da ambe le parti si pubblicò una quantità di opuscoli e di articoli di giornale. L' «Armida» in principio ebbe poca fortuna (marzo 1777); per contro l' «Ifigenia in Tauride» (su testo di Guillard, 1779) segnò la completa sconfitta dei Piccinisti; la mediocre impressione prodotta dall' ultima opera di Gluck «Echo et Narcisse» (1779) non potè più scuotere la sua fama. Il vecchio maestro, sentendosi venir meno le forze, in seguito ad un leggero colpo apoplettico, ritornò coperto d' allori a Vienna (1780), e visse in pace i suoi ultimi anni; un nuovo colpo apoplettico pose fine alla sua vita (15 novembre 1787). Poche sono le opere di Gluck non destinate alle scene, cioè: sei sinfonie (del vecchio stampo, cioè *ouvertures*), otto odi di Klopstock per una voce con cembalo, un *De profundis* per coro e orchestra, e il Salmo 8 *a capella*; più una cantata «Il giudizio universale», rimasta incompiuta. Il merito principale di Gluck riguardo all' opera seria sta nell' averne essenzialmente approfondito il contenuto. La grande opera degli Italiani, malgrado i titoli altisonanti e gli argomenti in apparenza schiettamente tragici, non era che un' innocua mascherata. I soggetti poetici erano svisati da amplificazioni romanzesche, fino a diventare irriconoscibili, e la forma della composizione era diretta unica-

mente a favorire la virtuosità di canto. Gluck, dopo avere egli stesso composto per 20 anni alla maniera degli Italiani («Artaserse» 1741 — «Orfeo» 1762), si indusse a fare un'opposizione energica a queste tendenze, compiendo una reazione analoga a quella a cui miravano i Fiorentini fautori del dramma musicale: egli prese le difese della poesia drammatica contro l'invadenza dell'elemento musicale puro; poichè è innegabile che il principio musicale, che aveva dato alla «grande aria» dell'opera italiana appunto quella forma e non un'altra, era in fondo affatto sano. Negli oratorî di Händel, dove questa forma non paralizza l'azione, ed è invece opportunissima colla sua larga effusione lirica, noi ammiriamo ancora oggidì i tipi più perfetti di questa forma artistica. Abbandonata a sè stessa, la musica si volge involontariamente a forme meno stabili. Uno sguardo alla nostra poderosa musica strumentale colla sua forma stereotipa di sonata, affine all'«aria *da capo*», ci dà la migliore conferma di tale fatto. Ma non è meno vero, che una tale forma stereotipa non è conciliabile colle esigenze del dramma. Perciò il dipartirsi di Gluck da questa eterna forma dell'«aria» fu pienamente giustificata, ma fu nel tempo stesso una vera e propria limitazione del libero sviluppo musicale. Gluck disse perciò, certo con piena coscienza di quello che diceva: «prima di cominciare a comporre, io cerco di dimenticarmi che sono un musicista». Questa espressione ricorda in modo sorprendente il nobile disprezzo di Caccini per il canto. Anche la posizione veramente antagonistica, che Lully e Rameau ebbero di fronte agli Italiani, ha qualche analogia cogli ideali di Gluck, e perciò non è per un puro caso che Gluck potè mettere in atto la sua riforma precisamente a Parigi. Specialmente il *pathos* di Lully ha qualche punto di contatto collo stile di Gluck. In questi ultimi tempi Riccardo Wagner si fondò, come è noto, su un punto di vista analogo, e prese consciamente le mosse da Gluck. È interessante seguire lo sviluppo del recitativo, dalla salmodia fiorentina, priva d'ogni interesse,

al recitativo di Gluck, pieno d'espressione e con un artistico accompagnamento istrumentale, passando per la forma intermedia del mobile ma incoloro «secco» dei Napoletani, e finalmente all'insuperabile discorso cantato di Wagner, che l'orchestra accompagna con motivi significanti. Naturalmente in questo sviluppo non si hanno grandi salti: il recitativo accompagnato di Gluck ha i suoi prodromi già in Monteverde e specialmente in Rameau, come pure in Purcell, e il passaggio al recitativo di Wagner si è compiuto per intermediario degli operisti tedeschi Weber, Spohr e Marschner.

Abbiamo visto come l'opera comica dall'Italia sia giunta fino a Parigi, dapprima per opera degli Italiani stessi, e in seguito coltivata anche da Duni, Grétry, Monsigny, ecc.; anche in Germania essa trovò subito un terreno propizio, ma non vi fu importata da Italiani, bensì ebbe uno sviluppo indipendente. Il primo operettista tedesco fu Johann Adam Hiller (n. nel 1728, m. nel 1804), cantore di San Tommaso a Lipsia e direttore d'orchestra della «*Gewandhaus*». Le sue produzioni: «Carlotta alla Corte», «L'amore in campagna», «Lisuart e Dariolette», erano una volta molto popolari. Egli esordì nel 1765 coll'operetta: «Le donne travestite». Il principio di Hiller era, che i popolani delle sue operette dovessero solo cantare semplici canzoni, e le persone di civil condizione invece non cantassero che arie. Le canzoni nelle sue operette erano di stile assolutamente popolare, e diedero il primo impulso alla rigenerazione della poesia lirica. Già nel periodo compreso fra il 1760 e il 1770 l'operetta acquistò in Germania una tale diffusione, che Ramler lamentava, che essa soppiantasse tutte le tragedie e le commedie regolari. Nel 1778 l'imperatore Giuseppe II fece costruire in Vienna un teatro nazionale d'operetta, nel quale però furono rappresentate anche opere comiche italiane e francesi. Nel 1786 si rappresentò quivi per la prima volta l'operetta, rimasta per tanto tempo in voga: «Dottore e speziale» di Carlo Ditters di Dittersdorf

(1739—97), a cui ne seguirono tosto altre dello stesso compositore. Fra gli operettisti viennesi meritano inoltre menzione Joh. Schenk, il cui «Barbiere del villaggio» non è ancora dimenticato oggidì, e Weigl, la cui «Famiglia svizzera» è ancor viva nella nostra memoria. Ma l'operetta tedesca raggiunse la sua più alta perfezione per opera di Mozart.

167. In che cosa risiede l'importanza storica di Mozart?

È a notare anzitutto, che Mozart è una delle nature musicali più eminenti che siano mai esistite. Se vi era un maestro, per il quale la creazione musicale fosse veramente un bisogno del cuore, era lui; egli componeva perchè non poteva fare a meno di comporre, e come l'anima gli dettava. La schietta naturalezza, la spontaneità dell'invenzione, in cui non v'ha ombra di riflessione, sono per lo meno altrettanto caratteristiche per lui che per Haydn, al disopra del quale però egli si eleva per la maggiore nobiltà del sentimento e per la più raffinata educazione psichica. Haydn era un figlio del popolo, crebbe lontano dalla casa paterna, e fece un matrimonio disgraziato. Mozart invece era il figlio di un eletto musicista, e godette l'inestimabile vantaggio di una vita in seno alla sua famiglia, come ora vedremo. Per ciò che riguarda anzitutto la musica strumentale, Haydn fu il primo a dimostrare definitivamente, nelle innumerevoli sue opere, l'importanza che una salda compagine tematica ha per la musica assoluta. La maggiore estensione del periodo del lavoro tematico nel primo tempo delle sinfonie, sonate e quartetti, con uso esclusivo di motivi tratti dai due temi, è dovuta unicamente ad Haydn, e specialmente le sue ultime sinfonie rivelano già a tale riguardo una tecnica molto progredita. Mozart e Beethoven, considerati come compositori strumentali, sono gli eredi diretti di Haydn. Se specialmente Beethoven ha di gran lunga superato il maestro, se le sue concezioni sono in complesso più serie, e la sua armonizzazione più ricca e migliore, ciò è in parte dovuto

alla superiorità del suo genio su quello di Haydn, ed al suo carattere più riflessivo e più concentrato in sè stesso; non bisogna però dimenticare ch'egli prese le mosse appunto da Haydn e da Mozart. Il carattere di Haydn era piuttosto gioviale, anzi un po' bizzarro e burlone, e perciò l'umorismo, di cui riboccano le sue composizioni, è una diretta emanazione del suo io. Mentre Beethoven in alcune delle sue ultime creazioni scompone la forma semplice, ma solo per amplificarla e per far sì ch'essa possa contenere le sue grandi idee, Haydn si accontenta delle forme già esistenti, e le riempie di un contenuto sempre nuovo. Mozart, essendo morto giovane, non potè propriamente elevarsi al disopra di Haydn, come compositore strumentale; il suo carattere era inoltre così affine a quello di Haydn, che qualche volta questi due compositori si possono confondere. Haydn è nel tempo stesso precursore di Mozart, che prese da lui le forme della composizione strumentale; ma d'altro lato egli sopravvisse a Mozart per ben 18 anni (cioè più della metà della intera durata della vita di Mozart), benchè, come già s'è detto, durante gli ultimi sei anni egli sia stato preso dalla stanchezza e dagli acciacchi della vecchiaia. Mozart contribuì all'evoluzione dell'arte specialmente nel campo dell'opera comica, la quale ebbe per opera sua una fioritura prima di lui neppure immaginata. Le sue composizioni strumentali, e specialmente le *ouvertures*, sinfonie e sonate, in molti punti superano a dir vero in bellezza melodica, ingegnosità e finezza d'invenzione e accuratezza di lavoro le composizioni di Haydn; ma in sostanza egli deve esser considerato solo come un perfezionatore delle forme musicali strumentali di Haydn. Ricordiamoci però che anche Josquin, Lasso, Palestrina, Bach, divennero grandi non perchè abbiano inventato forme nuove, ma perchè seppero elevare e perfezionare le forme già esistenti coll'accrescere l'importanza del contenuto; pensando a ciò, comprenderemo subito perchè Mozart e Beethoven per divenire grandi non abbiano avuto bisogno d'inventare nuove forme artistiche.

Wolfgang Amadeus Mozart nacque il 27 gennaio 1756 a Salisburgo, e morì, in età di appena 35 anni, il 5 dicembre 1791 a Vienna. Il padre di lui, Leopoldo Mozart (n. nel 1719, m. nel 1787), era figlio di un legatore di libri di Augsburg, ed aveva durato molta fatica a trarsi dalle strettezze; da principio egli non ebbe l'idea di scegliere la musica come professione, e studiò invece giurisprudenza, guadagnandosi da vivere con lezioni di musica. Egli deve però essersi dato assai presto quasi completamente alla musica, perchè già nel 1743 divenne musico di Corte dell'arcivescovo Sigismund di Salisburgo, e più tardi avanzò di grado e divenne compositore di Corte, e capo-orchestra, e nel 1762 vice-maestro di cappella. I suoi studi l'avevano condotto a Salisburgo, ma la mancanza di mezzi di esistenza lo costrinse ad entrare come cameriere al servizio del canonico e conte Thurn; fu certamente questi che gli procurò in seguito un posto nella cappella. Leopold Mozart fu egli stesso un compositore fecondo e pregevole, e scrisse molte composizioni sacre, sinfonie, serenate, concerti, divertimenti, 12 oratorî, ed anche opere, pantomime, e ogni sorta di pezzi d'occasione. «Il suo stile è antiquato, ma solido, e rivela una profonda conoscenza del contrappunto. Le sue composizioni sacre sono più pregevoli che le sue composizioni da camera.» (Schubart). Egli acquistò una fama veramente notevole colla sua opera «Tentativo di scuola fondamentale di violino», pubblicata nell'anno in cui nacque il suo figliuolo Wolfgang. Quest'opera, insieme ad una di Geminiani (1740), fu la prima e per lungo tempo la più pregiata «scuola di violino», e se ne fecero numerose edizioni e traduzioni. Leopold Mozart era un uomo di mente pratica, serio ed energico. Oltre a ciò egli aveva una decisa tendenza alla critica, all'ironia ed al sarcasmo. L'aspra e lunga lotta ch'egli dovette sostenere per trarsi dalle strettezze, in un ambiente di gran lunga inferiore a lui, generò in lui, come risultato di esperienze pratiche, la convinzione che nei suoi simili egli non avrebbe trovato altro che

interesse personale ed egoismo. Più tardi, il figlio inesperto, sempre fiducioso e per nulla calcolatore, ebbe in lui un consigliere indispensabile nelle cose pratiche, benchè molte volte i suoi consigli non abbiano avuto il risultato desiderato. L'educazione e le doti naturali elevavano Leopold Mozart al disopra dell'ambiente in cui era costretto a vivere in Salisburgo, per cui egli fece una vita abbastanza isolata, pur essendo molto ricercato e stimato come maestro. Perciò egli si dedicò di preferenza e con straordinario amore ed abnegazione all'educazione dei figli; come prova di quest'abnegazione basterà ricordare che egli, dall'epoca in cui suo figlio esordì come compositore, cessò affatto di comporre, perchè non voleva fare concorrenza a suo figlio. Nel 1747 egli sposò una salisburghese, Anna Maria Pertl. Secondo Schubart (*Estetica musicale*, pag. 158 dell'ed. tedesca) lo spirito dei Salisburghesi ha una spiccata tendenza al comico. «Le loro canzoni popolari sono così facete, che non si puo udirle senza rider di cuore. Lo spirito buffonesco vi occhieggia dappertutto, e le melodie ne sono in massima parte assai buone e belle.» Anche la moglie di Leopold Mozart aveva questa spiccata tendenza al comico, e la trasmise a suo figlio. Leopold Mozart e la sua giovane moglie devono aver formato la più bella coppia di Salisburgo. Dei sette figli nati dalla loro unione, cinque morirono prima di un anno di età, e solo due sopravvissero, cioè una figlia, Maria Anna, detta «Nannerl», nata nel 1751, e il nostro Wolfgang. Questi aveva cinque anni meno di Maria Anna, ed ebbe per lei un profondo e sincero affetto; ella aveva un talento musicale non comune, e seguì il fratello nei suoi giri artistici come pianista. Nel 1784 ella sposò un barone di Berchthold; nove anni prima di morire perdette la vista, e infine morì vecchissima nel 1829.

Nel 1762 Nannerl aveva 11 anni e Wolfgang 6, ma le loro tendenze musicali erano già così spiccate, che Leopold Mozart si decise a fare con essi un giro artistico: dapprima, nel gennaio, egli si recò a Monaco,

e in seguito, nel settembre, a Vienna. Mozart fu un vero fanciullo-prodigio, e si distingue dalla massima parte degli altri fanciulli di questo genere solo perchè è divenuto veramente grande; del resto egli ha comune con questi la breve durata della vita. Ricordiamo solo brevemente come egli nel convento di Ips abbia suonato l'organo in modo da eccitare l'ammirazione dei frati, come egli alla Corte di Vienna abbia trovato l'accoglienza più cordiale, ed abbia fatto amicizia colle piccole principesse, specialmente con Maria Antonietta, a cui promise di sposarla; come egli suonasse colla tastiera coperta da un panno, ecc. ecc. Non la finiremmo più se volessimo ricordare tutte le storielle che si narrano di lui; non v'è forse altro artista eminente, la cui giovinezza sia nota così particolareggiatamente. Diremo ancora, che si stamparono numerose poesie, in diverse lingue, in onore del prodigioso fanciullo Mozart.

Il successo di questo primo giro animò Leopold Mozart ad intraprenderne già nell'anno seguente uno più esteso, fino a Parigi. Naturalmente le stazioni di questo viaggio furono in massima parte Corti principesche, perchè allora nelle città non esisteva ancora un vero pubblico musicale. I primi teatri della loro azione furono le residenze ed i castelli di diporto dell'Elettore di Baviera a Nymphenburg, del duca di Württemberg a Ludwigsburg, e dell'Elettore del Palatinato a Schwetzingen. A Magonza ed a Francoforte essi diedero alcuni pubblici concerti, con straordinario successo. Seguirono poi i concerti a Coblenza, dinanzi all'Elettore di Treviri, e ad Aquisgrana, dinanzi alla principessa Amalia di Prussia, sorella di Federico il Grande, la quale avrebbe condotto volontieri i fanciulli a Berlino; ma Leopold Mozart non acconsentì a tale desiderio, perchè non aveva una grande opinione delle condizioni pecuniarie della principessa, e al denaro egli dava una grande importanza. A Brusselles i due fanciulli suonarono ancora dinanzi al principe Carlo di Lorena, governatore dei Paesi Bassi austriaci, e il 18 novembre arrivarono finalmente a

Parigi. Ivi essi furono ospitati dal conte Eyck, ambasciatore bavarese, genero del conte Arco, primo ciambellano del principe vescovo di Salisburgo. Essi furono instradati nei loro successi dal noto barone Melchior Grimm. Naturalmente essi dovettero anzitutto suonare davanti alla marchesa di Pompadour, presso la quale trovarono, come presso il re e la regina, la più amichevole accoglienza. Essi ottennero come speciale favore il permesso di dare due grandi concerti pubblici nel teatro privato di Mr. Félix. A Parigi videro la luce le prime composizioni di Mozart: quattro sonate per violino, di cui due sono dedicate alla principessa Vittoria, e due alla contessa Tessé, dama di Corte della Delfina. Esse portano la scritta: *Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzburg, âgé de sept ans.*

La sorella di Wolfgang fu ammirata per la sua rara virtuosità; Wolfgang invece, benchè fosse già un distinto cembalista, organista e violinista, fu ammirato più per le sue eminenti doti musicali che non per la sua virtuosità. Leopold Mozart scriveva in quest'epoca: «Basti il dire, che mia figlia è una delle più abili pianiste d'Europa, benchè non abbia che dodici anni, e che il portentoso Wolfgang coi suoi otto anni ne sa quanto un uomo di 40 anni.» Egli faceva veramente l'impossibile, data la sua età; improvvisazioni d'ogni genere, difficili trasposizioni in altre tonalità, accompagnamenti estemporanei.

Da Parigi egli andò direttamente a Londra e a S. James. Il re Giorgio III e la regina Sofia Carlotta erano ambedue musicisti: il maestro e direttore musicale della regina era Joh. Christian Bach, l'ultimo figlio di Joh. Seb. Bach, detto «l'inglese» o «il galante», che, come compositore, contribuì non poco allo sviluppo dello stile moderno. Questi sottopose Wolfgang ad ogni sorta di prove. In Inghilterra Mozart scrisse sei sonate per violino, dedicate alla regina; inoltre nei concerti dati da lui insieme alla sorella, vennero eseguite ripetutamente piccole sinfonie orchestrali di sua composizione. Il padre

di Mozart era un fervente cattolico; egli dice in una sua lettera, che avrebbe realizzato ben altri guadagni se non avesse dòvuto ricusare, per scrupolo religioso, alcune offerte — probabilmente si tratta qui di concerti sacri. — Da Londra essi andarono all'Aja, per invito della principessa di Nassau-Weilburg. A Lille Wolfgang ammalò gravemente, e tenne il letto per quattro settimane, all'Aja ammalò prima Maria Anna, e poi di nuovo Wolfgang, e ambedue andarono in fin di vita, rimanendo a letto quasi quattro mesi, cosicchè il padre stentò a conservare la calma necessaria per far fronte alla penosa situazione. Fortunatamente ambedue guarirono, e Volfango scrisse durante la convalescenza sei sonate per violino, dedicate alla principessa di Weilburg. Nel viaggio di ritorno essi passarono un'altra volta a Parigi, dove il barone Grimm restò ammirato dei progressi di Volfango, e proseguirono per Dijon, Berna, Zurigo, Donaueschingen, Ulma, Monaco, e alla fine di novembre, cioè dopo un'assenza di tre anni, rientrarono finalmente in Salisburgo.

La famiglia Mozart visse di nuovo a Salisburgo per un anno, durante il quale Volfango lavorò seriamente a compiere la sua educazione artistica, sotto la guida di suo padre. Strano a dirsi, malgrado la lunga assenza non si era tolto a Mozart padre l'impiego, benchè non fossero mancate macchinazioni da parte di aspiranti al medesimo. Alla fine del 1767 essi ripartirono, seguiti questa volta anche dalla madre, e si recarono a Vienna, dove era prossima la celebrazione del matrimonio fra l'arciduchessa Maria Josepha e il re Ferdinando di Napoli. Ma scoppiò in Vienna il vajuolo; la principessa ne morì, ed i Mozart si rifugiarono ad Olmütz, dove i due fanciulli furono pure colpiti dal vajuolo. Risanati e tornati a Vienna, furono ricevuti molto amichevolmente dall'imperatore e dall'imperatrice, e specialmente quest'ultima si trattenne a lungo colla madre di Mozart, chiedendole minute informazioni sulla malattia e sul viaggio. Ma tutto finì lì: non v'era alcuna occasione

di dare concerti, nè essi furono invitati a suonare a Corte. L'imperatore Giuseppe era un uomo parsimonioso, e volle dare il buon esempio; era di «bon ton» seguirlo, cioè rinunciare ad ogni riunione brillante. A ciò s'aggiunse ogni sorta d'intrighi da parte di musicisti invidiosi. Già a Salisburgo si erano fatte delle insinuazioni riguardo al piccolo Mozart, e si era detto che il compositore non era lui, ma suo padre, e che tutto si riduceva ad una ben combinata commedia. In seguito a ciò l'arcivescovo di Salisburgo tenne rinchiuso per parecchi giorni Mozart, ordinandogli di comporre un oratorio, di cui egli stesso aveva scelto il testo; e soltanto la buona riuscita di questa prova lo convinse della insussistenza di quelle dicerie. Calunnie analoghe vennero sparse contro di lui in Vienna, e per smascherarle bisognò ricorrere più volte a mezzi straordinari. Alfine sembrò spuntare per lui la buona stella: lo stesso imperatore invitò il fanciullo a comporre un'opera. L'impresario teatrale Affligio si dichiarò anche disposto a rappresentarla, e Leopoldo Mozart, da uomo pratico, seppe interessare i cantori e le cantanti a quest'impresa. Volfango si decise per un'opera comica, cioè per «La finta semplice» di Cotellini. L'opera fu bentosto compiuta, 558 pagine di partitura. Ma allora ricominciarono gl'intrighi. La musica era cattiva, le parole erano musicate contro il metro, perchè Mozart non sapeva una parola d'italiano; a nulla valse che Hasse e Metastasio dichiarassero che delle 30 opere rappresentate a Vienna, nessuna uguagliava in alcuna parte quella di Mozart. Si affermò poi, che l'opera era stata composta da Leopoldo Mozart, e Volfango dovette ripetutamente comporre *ex improviso* testi scelti ad arbitrio, in presenza di numerosi spettatori, affinchè tutti si convincessero che egli sapeva comporre. Da ultimo venne il peggio; i cantori e le cantanti cominciarono a divenire inquieti riguardo al successo di quest'opera tanto perseguitata, l'orchestra rifiutava di lasciarsi dirigere da un fanciullo, e infine anche l'impresario Affligio si volse contro Mozart. Egli

rimandava ad epoca sempre più lontana la rappresentazione dell'opera, e Leopoldo Mozart sporse querela contro di lui, ma senza risultato. Così la famiglia Mozart si trattenne circa nove mesi a Vienna, con spesa rilevante e senza alcun guadagno considerevole; intanto anche da Salisburgo veniva sospeso a Mozart padre lo stipendio. La rappresentazione non avvenne, nè a compensare Mozart di questo danno fu sufficiente la rappresentazione della breve azione cantata «Bastien et Bastienne», avvenuta dinanzi ad una riunione privata in casa della famiglia Mesmer (che non era però quella del famoso magnetizzatore). Tuttavia padre e figlio ebbero ancora una grande soddisfazione: in occasione della consacrazione della nuova chiesa dell'Orfanotrofio, Volfango diresse egli stesso (il 7 dicembre 1768, cioè in età di 12 anni) una messa solenne, da lui composta per incarico dell'imperatore.

L'imperatore non potè far rappresentare l'opera di Mozart, perchè Affligio era appaltatore del teatro e affatto indipendente da lui. Anzi la famiglia imperiale aveva l'entrata libera nel teatro: cosa questa, che rientra nel gretto sistema di sparagno di Giuseppe II.

Ritornato a Salisburgo, Volfango fu nominato, malgrado i suoi 12 anni, violino di spalla arcivescovile. Ma egli non rimase a lungo in questa città. Leopoldo Mozart aveva fatto l'ultimo viaggio a Vienna già come preparazione ad un viaggio in Italia, ed aveva sperato che «La finta semplice» avrebbe spianato la via al suo Volfango; benchè questa sua speranza fosse andata delusa, egli non abbandonò l'idea del viaggio, e già nel dicembre 1769 la metteva in atto. I primi concerti dati in Italia attirarono gran quantità di spettatori, e riscossero applausi strepitosi. In occasione di un concerto d'organo dato a Verona, la chiesa era così piena, che Mozart fu costretto a passare dal convento per arrivare all'organo. Di un concerto dato a Mantova si è conservato fino a noi il programma completo; in esso figurano principalmente composizioni di Mozart e improvvisazioni, il che dimostra

che egli si produceva più come compositore che non come virtuoso.

A Milano Volfango fu messo alla prova da Sammartini, maestro di Gluck, a Bologna dal Padre Martini (1706-1784), celebre teorista e storico musicale; ambedue diedero i giudizi più favorevoli sul fanciullo, senza tuttavia entusiasmarsi per lui, il che specialmente in Martini è spiegato dalla sua tendenza unilaterale al contrappunto severo. A Firenze, Volfango suonò a Corte, e fu messo alla prova dal marchese Ligniville, di nuovo col più brillante risultato. Lo accompagnò il celebre violinista Nardini. Un giovane violinista inglese, pieno di talento, Thomas Linley, allievo di Nardini, strinse un'intima amicizia con Mozart; i due fanciulli piansero nel separarsi. Sei anni più tardi Linley, durante una gita in barca, perì miseramente annegato, ponendo così un termine alle grandi speranze che avevano sul suo avvenire. A Roma Mozart scrisse a memoria il celebre *Miserere* di Allegri. Era vietato, sotto pena di scomunica, di portar via o di copiare le voci scritte della Capella Sistina; la cosa si divulgò in Roma, e un cantore indusse Mozart ad eseguire il *Miserere* in una riunione, dove egli suscitò l'ammirazione di tutti, per la perfetta concordanza della sua esecuzione coll'originale.

A Napoli Mozart non suonò a Corte, perchè il re non s'interessava di musica, ma fu accolto da tutti con entusiasmo e diede un gran concerto. Ritornato a Roma, fu insignito dal Papa della croce di cavaliere dello Sperone d'oro, già conferita anche a Gluck. Nei primi anni, dopo tale onorificenza, egli si firmò: Cavaliere A. M. A Bologna, dopo un esame sostenuto in clausura, fu eletto membro dell'Accademia Filarmonica. Dopo ciò ritornò a Milano, dove si fermò piuttosto a lungo; durante il primo suo soggiorno a Milano egli era stato «scritturato» per la prossima stagione teatrale, aveva cioè accettato l'incarico di comporre per tale stagione un'opera. Quest'opera fu il «Mitridate re del Ponto». Malgrado gli immancabili intrighi degli invidiosi, l'opera venne rappresentata la

notte di Natale del 1770 ed ebbe un successo completo; essa fu ripetuta 20 volte, con successo sempre crescente. Questo primo viaggio italiano si chiuse coi concerti dati a Venezia e a Padova, dove i Mozart fecero anche la conoscenza di Vallotti, noto teorista musicale e maestro dell'abate Vogler (Tartini era morto l'anno innanzi). Alla fine del marzo 1771 essi rientravano in Salisburgo.

Il successo, che il «Mitridate» aveva avuto a Milano, procurò a Mozart, subito dopo il suo ritorno in patria, un contratto per la composizione di un'opera, da rappresentarsi nel carnevale 1773. Ma assai prima di tale epoca egli ritornò a Milano, in occasione del matrimonio dell'arciduca Ferdinando colla principessa Beatrice di Modena, celebratosi nell'autunno 1771. L'opera per la festa fu composta da Hasse, su testo di Metastasio, dal titolo «Ruggiero». Mozart era stato incaricato dall'imperatrice Maria Teresa di comporre una serenata teatrale; egli scelse come testo l'«Ascanio in Alba» dell'abate Parini. L. Mozart scrive a questo riguardo: «Mi duole il dirlo, la serenata di Volfango ha battuto completamente l'opera di Hasse.» Hasse, a quanto si narra, avrebbe esclamato: «Questo giovanetto ci farà dimenticare tutti quanti!» Hasse era onesto e senz'ombra d'invidia; abbiamo già visto come egli a Vienna lodasse la «Finta semplice» di Mozart.

Quando i Mozart ritornarono a Salisburgo, l'arcivescovo Sigismund era morto da poco tempo, e gli era succeduto Gerolamo conte di Colloredo, uomo poco amante della musica, che si rese tristamente famoso, per il modo col quale trattò Mozart. Per festeggiare l'insediamento del nuovo arcivescovo, Mozart compose l'opera «Il sogno di Scipione», su libretto del Metastasio. Nell'autunno del 1772 egli tornò un'altra volta a Milano, per comporre l'opera da lui promessa. A quel tempo la composizione d'un'opera dipendeva unicamente dai cantori incaricati di eseguirla, i quali perciò davano consigli e direttive al compositore. Questi era dunque obbligato a trovarsi sul luogo, ed a fermarvisi all'incirca durante

tutto il tempo richiesto dalla composizione, perchè i cantori rifiutavano o accettavano arie a loro talento. Il cantore era allora l'opera stessa. La nuova opera di Mozart era intitolata «Lucio Silla», e composta su testo del milanese Gamera. Il successo fu pari a quello del «Mitridate». Il «Silla» fu l'ultima opera che Mozart scrisse per l'Italia. L'opera successiva, «La finta giardiniera», fu da lui scritta per Monaco, dove fu rappresentata nel gennaio 1775. A questa rappresentazione intervenne anche sua sorella Marianna. Oltre a quest'opera Mozart fece pure eseguire in Monaco parecchie messe ed una litania, ed eseguì egli stesso un concerto per cembalo, di sua composizione, come pure alcune sonate e variazioni. Corse voce, che Mozart avrebbe avuto un posto a Monaco; ma tale voce era infondata, per quanto Mozart abbia forse desiderato ciò, perchè sotto il nuovo arcivescovo si trovava tutt'altro che bene. Nell'anno seguente Mozart scrisse per Salisburgo l'opera «Il re pastore», del Metastasio, che fu rappresentata in occasione dei festeggiamenti di Corte in onore dell'arciduca Massimiliano.

La posizione dei Mozart a Salisburgo era tutt'altro che bella; nella cappella non s'impartiva una speciale istruzione musicale; e la musica non godeva di una grande considerazione; di più il nuovo arcivescovo aveva scritturato Italiani per i posti migliori, come era allora di moda presso le Corti, e fra Italiani e Tedeschi avvenivano continui litigi. Volfango inoltre non aveva che 150 fiorini all'anno, come violino di spalla, e l'arcivescovo lo trattava male, lo accusava di non capir nulla della sua arte, e parlava male delle sue opere. Ma tutti i tentativi fatti da Leopoldo Mozart per procurare al figlio un altro impiego andarono a vuoto. Perciò egli dovette di nuovo pensare ad un nuovo giro artistico, allo scopo di migliorare le sue condizioni pecuniarie e di trovare eventualmente qualche buon posto. Ma l'arcivescovo negò recisamente il suo consenso a tale viaggio, dicendo di non poter tollerare che essi andassero in giro come

accattoni. Questo era troppo per Mozart; egli chiese il suo congedo, che gli fu dato nel modo più incivile. Il padre conservò il suo posto. Volfango intraprese allora, solo con sua madre, un nuovo grande viaggio, e suo padre dovette farsi prestare il denaro necessario per le prime spese di viaggio, perchè i risparmi fatti in passato erano già stati consumati.

Volfango provò le sue prime delusioni a Monaco; l'Elettore non s'interessava affatto per lui, e i buoni amici lo trattenevano con belle parole, incoraggiandolo a sperare. Dopo quattro settimane egli lasciò Monaco per recarsi ad Augsburg, residenza primitiva della sua famiglia, dove egli e sua madre furono ospitati dal legatore di libri Mozart, fratello di Leopoldo. Ma questo soggiorno non ebbe altro risultato che un concerto, con discreto concorso di pubblico.

Più lungo fu il suo soggiorno a Mannheim, dove la musica, e specialmente quella strumentale, era molto in fiore, come già abbiamo visto; il direttore era allora Holzbauer, e i violini di spalla erano Stamitz e Cannabich. Si capisce come Mozart si sentisse a suo agio in questa città, tanto più ch'egli trovò nei musici di essa delle persone affabilissime, ed anche dei veri amici. Ma anche qui tutto si ridusse a manifestazioni di benevolenza. L'Elettore lo incoraggiava di mese in mese a sperare, e da ultimo non trovò per lui alcun posto. I soli suoi guadagni furono alcune lezioni di cembalo e la pubblicazione di una sua composizione; del resto egli visse a spese del padre e facendo debiti. Egli non fu in buona relazione coll'abate Vogler, rinomato organista di quella città.

Frattanto Giuseppe II fondava in Vienna l'«Opera» nazionale tedesca, per le azioni cantate e le operette, e Mozart sperò di trovare in essa un impiego; ma anche questa sua speranza andò delusa. Gli venne offerto in modo abbastanza esplicito il posto di organista del duomo di Salisburgo, ma egli non l'accettò.

In quell'epoca Mozart s'innamorò di Aloysia Weber,

fanciulla bellissima e piena di talento, figlia del suggeritore e copista del teatro; e il padre di Mozart dovette intervenire prontamente, affinchè suo figlio continuasse colla madre il suo viaggio fino a Parigi; senza di ciò Volfango si sarebbe legato per sempre alla giovane cantante. Anche in Parigi egli ebbe un successo molto mediocre; una sua sinfonia venne, è vero, eseguita nel «Concert spirituel» e piacque molto, ma egli non ricevette alcun incarico di scrivere opere. Il soggiorno di Mozart a Parigi si chiuse bruscamente, colla morte di sua madre, avvenuta dopo breve malattia il 3 luglio 1778. Intanto era morto il maestro di cappella di Salisburgo, Lolli, e l'arcivescovo fece il primo passo verso la riconciliazione. Mozart ritornò sospirando al suo antico posto di violino di spalla. Subito dopo egli ebbe l'incarico di scrivere una nuova opera per Monaco. Questa fu l'«Idomeneo», e segnò il passaggio al periodo classico di Mozart. La prima rappresentazione avvenne nel gennaio 1781. In questo stesso anno Mozart si trasferì a Vienna, per ordine dell'arcivescovo suo padrone, che si era stabilito in questa città. Ma le continue umiliazioni, onde era fatto segno da quest'ultimo (che lo trattava come un servitore), lo decisero a licenziarsi. Ora egli dovette contare unicamente sulle sue forze, e guadagnarsi da vivere col dar lezioni, e col comporre. Malgrado le sue numerose relazioni, passò ancora molto tempo, prima ch'egli ottenesse un impiego (solo nel 1789 fu nominato compositore da camera imperiale, collo stipendio annuo di 800 fiorini); ma almeno a Vienna egli aveva occasione di far eseguire grandi opere, e ne approfittò. Per incarico dell'imperatore egli scrisse nel 1781 l'azione cantata «Il ratto del Serraglio», che dopo nuovi intrighi fu alfine rappresentata per ordine espresso dell'imperatore. Nello stesso anno Mozart sposò Costanza Weber, sorella di Aloysia. Disgraziatamente costei non era una buona massaia, e perciò la famiglia si trovò sempre in angustie pecuniarie. Nel 1786 Mozart fece rappresentare a Vienna «Il matrimonio di Figaro», che cadde quasi

completamente, per colpa dei cantori italiani, che si fecero uno studio di cantar male; ma a Praga quest' opera ebbe un grande successo. Perciò Mozart scrisse la sua opera seguente, il «Don Giovanni», per Praga (1787). Quest' opera fu poscia rappresentata a Vienna, di nuovo con esito negativo. Il padre di Mozart morì nel 1787. È doloroso che Mozart, portato alle stelle quando era fanciullo, abbia dovuto, quando fu uomo, lottare così a lungo contro le strettezze pecuniarie; e non meno doloroso è che le sue opere, oggidì universalmente ammirate, siano state allora in Vienna giudicate inferiori ad altre produzioni di second' ordine, ora affatto dimenticate, e che non si sia trovato per lui alcun posto onorevole. Nel 1789 egli intraprese, per consiglio del principe Karl Lichnowski e in compagnia del medesimo, un viaggio a Berlino; a Dresda suonò a Corte, a Lipsia nella chiesa di S. Tommaso (Doles e Görner gli tiravano i registri) e finalmente a Potsdam alla presenza dell' imperatore Friedrich Wilhelm II, che gli offrì il primo posto di maestro di cappella, con 3000 talleri di stipendio; ma il patriottismo austriaco impedì a Mozart di accettare questa offerta, cosicchè l' unica occasione ch' egli ebbe di farsi una posizione agiata andò in fumo. Questo suo patriottismo gli procurò da parte dell' imperatore un ben magro compenso, cioè l' incarico di scrivere una nuova opera: «Così fan tutte» (1790). Nell' ultimo anno della sua vita egli scrisse ancora per Praga «La clemenza di Tito», in occasione dell' incoronazione di Leopoldo II (6 settembre 1791), e per Vienna «Il flauto magico» (rappresentato il 30 settembre 1791). Il suo ultimo lavoro fu il *Requiem*, da lui lasciato incompiuto; il bellissimo «*Lacrymosa*» fu il suo *canto del cigno*. L' opera fu terminata dal suo allievo Süssmayer. Mozart fu seppellito colla maggiore semplicità e colla minore spesa possibile, e non ebbe neppure una tomba speciale: i suoi pochi amici accompagnarono la sua bara solo fino a metà strada, e al cimitero essa venne calata nella «fossa comune», cosicchè non si può neppur sapere con

esattezza il luogo dove il suo corpo fu tumulato. Nel 1859 gli fu eretto per l'anniversario della sua morte un monumento nel cimitero di St-Marx, dopochè la città di Salisburgo gli aveva eretto, già fin dal 1841, un bellissimo monumento. Noi contempliamo oggidì con ammirazione la ricca eredità che questo maestro, morto così giovane, ha lasciato al mondo. Egli seppe usare con insuperabile maestria i mezzi dell' espressione musicale e le forme musicali. La sua individualità è caratterizzata dalla grazia e dalla profondità del sentimento. Il suo stile è la più felice fusione della ricchezza melodica italiana colla solidità e profondità tedesca. Le nature musicali, che più s' avvicinano a lui, sono Schubert e Mendelssohn, che hanno pure comune con lui la prodigiosa fecondità e facilità di creazione, come pure la breve durata della vita. Mozart ha, come compositore, un' importanza universale. Tanto nel campo dell' opera, quanto in quelli della musica orchestrale e da camera e della composizione sacra, egli ha creato capolavori d' immortale bellezza. Coll' applicare all' opera comica la profondità dell' espressione delle opere di Gluck, egli creò tipi, che saranno ancora per lungo tempo presi a modello. Il secolo che seguì alla loro apparizione non ha potuto togliere ad essi, neppure in minima parte, la loro freschezza. Neppure una riga delle opere «Don Giovanni», «Figaro», «Così fan tutte», «Il flauto magico», si può oggidì chiamare antiquata. Ma pure ammirando Mozart, non dobbiamo dimenticare l' indefesso lavoro di preparazione compiuto dai compositori d' opere comiche suoi contemporanei, tanto italiani quanto francesi e tedeschi. La facile mobilità del canto parlato aveva già fatto progressi notevolissimi, specialmente per opera di Paisiello, Cimarosa e Schenck; le forme dell' arietta e della cavatina, più facili e più confacenti all' opera comica, e l' «insieme» drammatico, non furono creati da Mozart; egli non ebbe che da prenderli dai suoi precursori, e riempirli di un contenuto sempre nuovo, sgorgante dalla sua fantasia veramente inesauribile. Non si può dire

che dopo Mozart l'opera comica abbia ancor fatto dei veri progressi. L'altezza, a cui egli la portò, fu raggiunta ancora una volta in Italia da Rossini, col suo «Barbiere», che è degno di stare accanto al «Figaro» di Mozart; la Francia ebbe ancora in Adam e Boïeldieu due buoni rappresentanti dell'opera comica, e la Germania ebbe ancora Lortzing e Flotow. In seguito però l'interesse, che il pubblico ed i compositori dimostravano per l'opera comica, venne assorbito quasi completamente dal genere abbietto dell'operetta-caricatura. Del resto anche l'operetta del secolo XIX ha già i suoi prodromi nelle innumerevoli azioni comiche, parodie e buffonate musicali, improntate ad una comicità grossolana e spesso indecente, che verso la fine del secolo XVIII pullulavano come funghi, specialmente a Vienna ed a Londra (Wenzel, Müller, Volckert, Dibdin). Anzi, persino il «Flauto magico» di Mozart fu fratello gemello di una di queste operette di Müller («Gaspare il fagottista»); infatti l'argomento di queste due opere è sostanzialmente lo stesso.

Capitolo 14°.

La musica del secolo XIX.

168. Esiste una differenza caratteristica, fra la musica del secolo XVIII e quella del secolo XIX? e in tal caso, qual fu il maestro che fece il primo passo verso il nuovo ideale artistico?

Si è da molti definita la musica del secolo XIX come improntata ad un'alta soggettività; ma, avuto riguardo alla musica rappresentativa ed a programma, che in questi ultimi tempi si è andata estendendo sempre più, si potrebbe invece dire che la tendenza musicale

caratteristica del secolo XIX è quella di voler rappresentare colla musica qualche cosa, cioè di voler oggettivare la musica. Ma neppure questa definizione categorica sarebbe nel vero, giacchè essa precorre, per così dire, gli eventi; infatti noi abbiamo già detto (n. 164), che in molte opere moderne l'elemento soggettivo acquista una speciale importanza, sotto la forma di una esaltata passionalità, di una tenebrosa e malinconica meditazione, e di un disperato cercare: in una parola, sotto la forma di «pessimismo». Questo lato oscuro del sentimento umano comincia ad affermarsi nell'arte verso il principio del secolo XIX. L'apparire di questo individualismo pessimista coincide a un di presso colla rivoluzione francese; nella poesia tedesca esso appare per la prima volta nel cosidetto «periodo rivoluzionario» (*Sturm und Drang*), ma si rischiara bentosto fino a diventare classico nei capolavori di Schiller e di Goethe, per risorgere poi a nuova vita nel romanticismo. Nella musica questa tendenza si afferma per la prima volta in Beethoven, e getta su tutti i suoi epigoni del secolo XIX — escluso forse il solo Mendelssohn — un'ombra di melanconia e di scontento; quanto più autonomo è lo sviluppo del compositore, tanto più nettamente si afferma nelle sue opere il pessimismo (Schumann, Berlioz, Liszt, Brahms), e dove, invece di questo affannarsi dietro l'inarrivabile, traspare la gioia di vivere, ivi appunto l'originalità del compositore appare discutibile, ivi si scorge, più o meno evidente, l'imitazione dei classici (così avviene anche in Mendelssohn, e nei suoi imitatori: Hiller, Gade, Reinecke, Bennett, ecc.). È innegabile però, che queste moderne effusioni del dolore psichico non sono che in minima parte puramente liriche e senz'ombra di riflessione; in Beethoven è così, ma già in Schumann la riflessione incomincia ad avere una parte notevole, e dopo di lui i compositori si volgono sempre più a dipingere il dolore, invece di sentirlo, cioè diventano sempre più oggettivi, e non dànno più come proprie le sensazioni rappresentate nella loro musica, bensì indicano con scritte e titoli a

chi esse debbano veramente esser riferite. La virtuosità nell'illustrare il significato delle parole, acquistata dalla musica nella sua unione colla parola del poeta, dapprima nell'opera e poi nella canzone, condusse a poco a poco i musicisti a perfezionare ed estendere questa facoltà rappresentativa della musica, e da ultimo a cercare di produrre effetti analoghi, cioè di caratterizzare nettamente situazioni, ecc., anche senza il sussidio della parola (Berlioz, Liszt). Per tal modo la musica è divenuta effettivamente un'arte obbiettivante, di assolutamente soggettiva ch'ella era; ed è discutibile se ciò sia un bene. Infatti, mentre la musica assoluta, cioè puramente soggettiva, anche quella di Beethoven, ci costringe a provare gli stessi sentimenti del compositore, la musica a programma vuole che noi comprendiamo anzitutto ciò che il compositore cerca di rappresentare, e l'identificazione dei nostri sentimenti con quelli dell'eroe rappresentato non è per essa che una questione secondaria; quindi non si ha più effetto immediato. In Beethoven si hanno ben poche traccie di tale tendenza; le sue bellissime opere orchestrali non rappresentano ciò che avviene fuori dell'anima del compositore, ed anche la sinfonia pastorale non è un quadro campestre, neppure nel Finale e nel pittoresco Scherzo della fine del secondo tempo; essa ci dà invece le spontanee sensazioni provate dal compositore dinanzi al gran quadro della natura. Nelle altre sinfonie poi, non esclusa la nona, non si può scorgere ombra di programma.

Ludwig van Beethoven fu battezzato il 17 dicembre 1770 a Bonn (e perciò nacque verosimilmente il giorno prima), e morì il 26 marzo 1827 a Vienna. Suo padre era tenore nella cappella dell'Elettore, suo nonno vi era stato basso e da ultimo maestro di cappella; quindi la sua famiglia contava già più generazioni di musici. Beethoven ricevette la prima istruzione musicale dal padre; più tardi egli ebbe successivamente a maestri il geniale oboista Pfeiffer, che in seguito fu da lui protetto ed aiutato, l'organista di Corte van den Eden, e il suo

successore Christian Gottl. Neefe. Già nel 1784 Beethoven otteneva il posto di secondo organista di Corte. Fu il conte di Waldstein che lo fece inviare a Vienna; questi fu il primo e sotto ogni rispetto il più importante protettore di Beethoven. Egli era cavaliere dell' ordine Teutonico, e più tardi ebbe il titolo di commendatore e ciambellano dell' imperatore, e non solo teneva in gran pregio la musica, ma era anche un distinto pianista (come è noto, Beethoven gli dedicò la grande sonata in *Do* magg. op. 53). Nel 1792, allorchè Haydn ritornò dall' Inghilterra, e passando per Godesberg fu invitato a pranzo dall' orchestra di Bonn, Beethoven ebbe occasione di sottoporre al giudizio di lui una sua cantata, che egli trovò assai buona (verosimilmente in quest' occasione si combinò pure, che Beethoven sarebbe andato a Vienna). Waldstein scriveva nell' ottobre dello stesso anno: «Caro Beethoven! Ella viaggia ora verso Vienna, per soddisfare il desiderio così a lungo contrastato. Il genio di Mozart è ancora in lutto e piange la morte del suo discepolo. Nell' inesauribile Haydn egli ha trovato un rifugio, ma non un' occupazione, e perciò desiderava che questi gli desse modo di unirsi ancora intimamente a qualcuno. Lavorando assiduamente, Ella riceverà dalle mani di Haydn il genio di Mozart. Il suo vero amico Waldstein.» Già nel 1787 Beethoven era stato una volta per breve tempo a Vienna, e l' Elettore lo aveva raccomandato a suo fratello, l' imperatore Giuseppe II. In tale epoca egli sarebbe stato udito da Mozart, che gli avrebbe profetato un grande avvenire. Egli aveva 22 anni, quando ritornò a Vienna. Godendo di buone raccomandazioni, potè frequentare a Vienna una società eletta e dal fine senso artistico (il principe Karl Lichnowski, il conte Moritz Lichnowski, il conte Rasumowski, ecc.). Gli studi, che Beethoven aveva progettato di fare sotto la guida di Haydn, si ridussero a poca cosa: Haydn non era nato per fare il maestro. Beethoven fece bensì sotto Haydn un corso di composizione, ma di nascosto lavorava sotto la guida di Schenk, il compositore del

« Barbiere del villaggio », e presentava ad Haydn i lavori già corretti da Schenk. Questa mistificazione, dettata da una buona intenzione, durò due anni. Beethoven vi aveva tutto da guadagnare, perchè Schenk gli insegnava la composizione severa, e Haydn dischiudeva al suo sguardo più vasti orizzonti artistici. In seguito egli studiò ancora il contrappunto sotto Albrechtsberger e la composizione drammatica sotto Salieri. Alla cerchia dei musicofili, che s' aggruppavano intorno a Beethoven, si aggiunsero ancora il conte Franz von Brunswick, il barone di Gleichenstein, e Stephan von Breuning, un vecchio amico e protettore di Beethoven a Bonn. Ma ben presto vennero a stabilirsi a Vienna anche i due fratelli di Beethoven: Carlo (impiegato di banca) e Giovanni (farmacista), e con essi entrò nella sua vita bisognosa di poesia l' arida prosa. Beethoven era in buone condizioni pecuniarie; egli non aveva alcun impiego, e da quando si stabilì a Vienna visse unicamente colla composizione. Le sue opere gli venivano pagate bene, e inoltre egli riceveva dal principe Lichnowski uno stipendio annuo di 600 fiorini; anzi dal 1809 al 1811 ricevette complessivamente dall' arciduca Rodolfo e dai principi Lobkowitz e Kinsky uno stipendio annuo di 4000 fiorini. Malgrado queste numerose relazioni con arciduchi e principi, Beethoven non fu mai servile nè cortigiano; egli si conservò per tutta la vita democratico e repubblicano, e considerò sempre i re come tiranni. Come è noto, egli in origine dedicò la sua « Sinfonia eroica » a Napoleone, perchè vide in lui un repubblicano schietto; ma allorchè questi fu coronato imperatore, Beethoven stracciò la dedica. Durante il Congresso di Vienna (1814) Beethoven si trovò più volte a banchetto con monarchi esteri, in casa dell' arciduca Rodolfo, e tenne sempre un contegno dignitoso, lasciandosi corteggiare dalle teste coronate (come narra egli stesso); egli sentiva con ragione di essere un re dell' arte. Il periodo più triste della sua vita incominciò dopo la morte di suo fratello Carlo (1815), del cui figlio Carlo egli assunse

la tutela. Questi gli diede molti dispiaceri; a questo riguardo, come pure per tutti gli altri particolari della vita di Beethoven, noi rimandiamo il lettore alle estese costui biografie. Di ben altra e più profonda importanza per lo stato d'animo di Beethoven, e quindi per l'indirizzo della sua composizione, fu un difetto di udito, che gli sopravvenne assai presto ed andò sempre aumentando, cosicchè già nel 1800 era divenuto assai grave e a poco a poco si mutò in una sordità totale. Egli si vergognava di questo suo difetto e cercava di tenerlo celato; il suo carattere aspro, burbero e taciturno fu adunque, almeno nei primi anni, un espediente per mascherare questa sordità, benchè dovesse essere anche una conseguenza inevitabile della malattia stessa. Verso il 1825 la sua salute cominciò a diventare malferma; nel 1826 si manifestarono in lui i sintomi dell'idropisia, con grave pericolo della sua vita. A ciò s'aggiunsero i freddi eccessivi del dicembre dello stesso anno, che lo inchiodarono a letto; dopo una dolorosa operazione, resa necessaria dalla sua idropisia, le sue forze andarono scemando sempre più, finchè la sera del 26 marzo 1826, alle ore 6, si spensero del tutto.

Con Beethoven il nuovo stile della melodia accompagnata, sorto verso il 1600, raggiunge la sua più alta perfezione, specialmente nel campo della musica strumentale pura. Ciò che distingue Beethoven da Haydn e Mozart, è la molto maggiore grandiosità delle proporzioni; il suo sentimento è più profondo, più passionale, le sue idee hanno più slancio, e la lunghezza dei suoi temi è proverbiale. Ma tanto nelle grandi linee quanto nei più delicati ricami della figurazione, in tutto Beethoven ha un'impronta di novità assoluta, pur accostandosi ai suoi antecessori. Nel campo della composizione vocale egli non ha iniziato alcun nuovo indirizzo, ma specialmente colla sua unica opera «Fidelio» (1804) si è assicurato un posto fra i più notevoli compositori di musica drammatica; e la sua «Missa solemnis» è un'opera corale sacra di prim'ordine. Nella sua nona sinfonia e

nella fantasia corale egli ha usato per il primo una nuova forma, che dopo di lui fu ancora tentata da molti altri (Berlioz, Liszt, Felicien David). Anche le sue canzoni sono pregevolissime per la sincerità del sentimento e la naturalezza dell' espressione. Fra le opere strumentali di Beethoven, il cui elenco completo si trova in qualunque lessico musicale, sono degne di menzione sopratutto le sue nove sinfonie, le *ouvertures* «Leonora» (tre), «Egmont», «Coriolano», «Re Stefano», «*Zur Weihe des Hauses*» («Per la consacrazione della casa»), ecc., i suoi cinque concerti per pianoforte, il suo insuperabile concerto per violino, le due romanze per violino, le 38 sonate per pianoforte, le 21 composizioni variate per pianoforte (il campo delle variazioni fu uno di quelli in cui egli si distinse maggiormente), le 10 sonate per violino, gli 8 Trio, i 16 quartetti per archi, il settimino, e via dicendo. Si suole dividere la creazione artistica di Beethoven in tre periodi, il primo dei quali arriva fino al 1800 e comprende le opere 1—18. Il cosidetto «Beethoven degli ultimi tempi» data all' incirca da quando egli prese con sè suo nipote, e mise su casa, mutando completamente il suo genere di vita. Appartengono a quest' epoca le cinque ultime sonate (op. 101, 106, 109, 110 e 111), i cinque grandi quartetti per archi (op. 127, 130, 131, 132 e 135), la Fuga per quartetto op. 133, la nona sinfonia, la «Missa solemnis» e le *ouvertures* op. 115 e 124.

169. Quali sono i più notevoli rappresentanti della musica orchestrale, dopo Beethoven?

Dobbiamo ricordare anzitutto Franz Schubert, disgraziatamente morto assai giovane, che ebbe pure grandi meriti riguardo alla canzone, come vedremo più innanzi. Come compositore strumentale, e per quanto riguarda la grandiosità della concezione, egli è molto inferiore a Beethoven; ma la sua profondità di sentimento, la sua melodica ricca e soave, e le sue armonie ardite e piene di risalto, lo rendono degno di occupare un posto eminente fra i compositori del secolo XIX. L' armonica di

Schumann e di Liszt proviene direttamente da quella di Schubert. Fra le opere strumentali di Schubert sono degne di menzione la sinfonia in *Do* magg., quella in *Si* min., incompiuta, e quella tragica in *Do* min., gli ultimi quartetti per archi, il quintetto per archi in *Do* magg., il Trio in *Mi♭* magg., il *Forellenquintett*, le interessantissime sonate per pianoforte (specialmente le due sonate in *La* min. e l'ultima in *Si♭* magg.), e una quantità di inarrivabili composizioni per pianoforte a 4 mani (*Divertissement à la Hongroise*, Fantasia in *Fa* min., ecc.).

Accanto a Schubert spiccano nella schiera degli epigoni di Beethoven due compositori di gran talento: Mendelssohn e Schumann. Felix Mendelssohn-Bartholdy, nato il 3 febbraio 1809 ad Amburgo, morto il 4 novembre 1847 a Lipsia, era nipote del filosofo e riformatore israelita Moses Mendelssohn (m. nel 1786), e figlio del banchiere Abraham Mendelssohn (che nel 1812 venne a stabilirsi a Berlino); egli rivelò assai presto le sue tendenze musicali, che furono oggetto delle cure più amorose da parte dei suoi genitori, ricchi e dotati di fine senso artistico. La prima a rivelare un grande talento musicale fu sua sorella Fanny, che aveva tre anni più di lui; ma egli non tardò a gareggiare con lei. È davvero sorprendente la rassomiglianza che esiste fra questi due Mendelssohn e i due Mozart (Nannerl e Wolfgang). Alla madre succedettero tosto come maestri Ludwig Berger per il pianoforte, Henning per il violino e Zelter per la teoria. Nel 1818 Felice suonò per la prima volta in un concerto pubblico. L'attività regolare di Mendelssohn come compositore data dal 1820; in tale anno egli scrisse una sonata per violino, due sonate per pianoforte, una piccola cantata («*In rührend feierlichen Tönen*»), una piccola operetta con accompagnamento di pianoforte, diverse canzoni, due quartetti per voci virili, ecc. Nel 1821 egli fece la conoscenza di Weber, di cui era fanatico ammiratore, e dal quale fu tratto nella corrente romantica; verso la fine dello stesso anno Zelter lo condusse da Goethe, che dimostrò un vivo interesse per il fanciullo.

Nel 1824, in occasione del suo compleanno, venne eseguita per intero nella sua casa paterna la sua quarta azione cantata «I due nipoti», e Zelter promosse solennemente il fanciullo da allievo a collega, nel nome di Bach, Haydn e Mozart. Mendelssohn aveva 17 anni, quando scrisse l'*Ouverture* per «Il sogno d'una notte d'estate» (1826). Nel 1827 egli fece rappresentare nel teatro drammatico di Berlino la sua prima ed ultima opera: «Le nozze di Camacho»; malgrado l'accoglienza molto favorevole ch'essa ebbe, Mendelssohn la mise da parte (perchè non ne era soddisfatto). Mendelssohn frequentò anche per qualche anno l'università di Berlino. Nel 1829 si ha un grande avvenimento artistico nella vita di Mendelssohn: l'esecuzione della «Passione secondo San Matteo» di Bach, cantata dall'Accademia di canto sotto la sua direzione. Nello stesso anno Mendelssohn fece un viaggio in Inghilterra. È da Londra che si diffuse per la prima volta in Europa la sua fama di compositore; ivi egli fece eseguire la sua sinfonia in *Do* min. (nel concerto della Società filarmonica, alla quale dedicò per tal motivo la sinfonia) e l'*ouverture* per il «Sogno d'una notte d'estate». Dopo un lungo viaggio in Iscozia (che non ebbe però scopo artistico) egli ritornò a Londra, coll'anima piena di ispirazioni. Nel 1830 intraprese un lungo viaggio in Italia; si recò poi a Parigi (1832), dove ammalò di colera, ed a Londra, dove diresse la sua *ouverture* «Le Ebridi», che nel frattempo aveva condotto a termine, ed eseguì il concerto in *Sol* min. e il Capriccio in *Si* min. Ivi pubblicò pure il primo fascicolo di «Romanze senza parole». Ritornato a Berlino, organizzò concerti a benefizio della Cassa pensioni dell'orchestra, e vi eseguì l'*ouverture* del «Sogno di una notte d'estate», quella delle «Ebridi», il «Mare calmo e felice traversata», la sinfonia della Riforma, il concerto in *Sol* min. e il Capriccio in *Si* min. Egli aspirò a succedere a Zelter nel posto di direttore dell'Accademia di canto, ma non vi riuscì, e nel 1833 gli fu invece affidata la direzione della festa musicale del basso Reno,

a Düsseldorf. Di qui egli andò un'altra volta a Londra, ove diresse la sua sinfonia «italiana», e tornò poi a Düsseldorf, dove fu scritturato come direttore della musica cittadina, rimanendovi due anni; nel 1835 diresse ancora la festa musicale a Colonia. Frattanto gli fu offerto il posto di direttore d'orchestra dei concerti della *Gewandhaus* a Lipsia, ed egli lo accettò, entrando in carica nell'agosto 1835. Le sue rare doti di direttore d'orchestra, la sua vasta cultura musicale, e la sua importanza come artista creatore fecero ben presto di lui il centro della vita musicale lipsiana, e di Lipsia il centro della vita musicale germanica, anzi europea. L'istituto dei concerti della *Gewandhaus* acquistò una fama, che prima non era mai stata raggiunta, e che dopo la sua morte si durò fatica a mantenere. Egli trovò un valido aiuto sopratutto in Ferdinand David, ch'egli chiamò a Lipsia nel 1836 come violino di spalla. Nello stesso anno l'Università lo nominò «*doctor philos. honoris causa*». Nel marzo 1837 egli sposò Cecilia Carlotta Sofia Jeanrenaud. Il matrimonio fu fortunato, e ne nacquero cinque figli: Carlo, Maria, Paolo, Felice e Lilì. Nel 1843 egli fondò il Conservatorio musicale di Lipsia, nominandone direttori l'amministratore capo circondariale von Falkenstein, il consigliere aulico Keil, l'editore musicale Kistner, l'avvocato Schleinitz e il consigliere comunale Seeburg, e incaricando degli insegnamenti principali Moritz Hauptmann, Robert Schumann, David e Chr. A. Pohlenz; questo istituto ottenne il protettorato del re di Sassonia, e divenne ben presto un vivaio di musicisti di prim'ordine. Il re Federico Guglielmo IV di Prussia tentò ripetutamente d'indurre Mendelssohn a recarsi a Berlino. Nel 1841 Mendelssohn fece una scrittura di un anno e si trasferì temporaneamente a Berlino, ove fece eseguire la sua musica per l'«Antigone», composta per desiderio del re; ma subito dopo ritornò nella sua cerchia d'azione a Lipsia, ove rimase fino alla sua morte, se si fa astrazione da qualche breve assenza.

Fra le opere di Mendelssohn occupano il primo posto i due grandi oratorii «San Paolo» (1836) ed «Elia» (1847), che sono i più notevoli che si siano scritti dopo la «Creazione» e le «Stagioni» di Haydn. Del resto Mendelssohn è sopratutto un compositore strumentale; le sue *ouvertures* (specialmente «Il sogno d'una notte d'estate», le «Ebridi», il «Mare calmo e felice traversata», la «Bella Melusina») occupano un posto molto ragguardevole nella letteratura musicale, e rivelano i grandi progressi fatti dalla musica sulla via dell'oggettività. Le sue cinque sinfonie si distinguono specialmente per la loro grazia e per il loro colorito caratteristico (n. 3, la «scozzese» in *La* min., n. 4, l'«italiana» in *La* magg.); il suo concerto per violino op. 64 è ancora oggidì uno dei più noti e dei più gustati, insieme a quello di Beethoven. Fra le sue numerose composizioni da camera ricorderemo solo il trio in *Do* min. e l'ottetto. Mendelssohn era anche un distinto pianista, e scrisse perciò molte composizioni per pianoforte. Prima d'ogni altra meritano di essere menzionate le «Romanze senza parole», che inaugurarono una nuova ed estesa letteratura di piccole composizioni per pianoforte, e che ebbero i loro prodromi nei *Moments musicaux* di Schubert; i lunghi pezzi caratteristici op. 7, il Rondò capriccioso op. 14, le *Variations sérieuses* op. 54, i due concerti per pianoforte in *Sol* min. e *Re* min., ecc. La caratteristica di Mendelssohn è una marcata predilezione per l'effetto armonico, la quale si scorge anche dove egli vuol fare della pittura musicale. Egli dà pure una grande importanza all'eleganza della forma, e perciò da questo lato è tutt'altro che un romantico. Ma ciò che gli assicura un posto fra i romantici, è la sua inclinazione per la musica rappresentativa, nella quale egli è riuscito egregiamente già nel «Sogno di una notte d'estate». La danza degli Elfi, che fa parte di questa *ouverture*, fu imitata da innumerevoli altri compositori.

Il romantico per eccellenza è Roberto Schumann, nato l'8 giugno 1810 a Zwickau in Sassonia, m. il

29 luglio 1856 a Endenich presso Bonn. Suo padre era libraio e assecondò la sua vocazione musicale, anzi scrisse a K. M. von Weber, per indurlo ad incaricarsi dell' istruzione musicale di suo figlio; a quanto pare, Weber non era alieno dall' accettare, ma non se ne fece nulla, e Schumann, per desiderio della madre (il padre era morto nel 1826) fece il corso ginnasiale a Zwickau, e nel 1828 si inscrisse all' università di Lipsia come «*studiosus juris*». Qui la sua vocazione musicale si ridestò più viva che mai; egli imparò a suonare il pianoforte sotto Friedrich Wieck, e si sentì sempre più attratto verso l' arte. Dopo aver passato lietamente un anno ad Heidelberg, ottenne alfine dalla madre il permesso di dedicarsi del tutto alla musica, e nell' autunno 1830 ritornò a Lipsia, per compiere i suoi studi musicali sotto la guida di Wieck (presso il quale egli prese stanza) e di Heinrich Dorn. Schumann era sulla via di diventare un eccellente pianista, ma si storpiò una mano con un esperimento fatto allo scopo di ottenere più presto l' indipendenza delle dita. Nel 1834 egli fondò con J. Knorr, Ludwig Schunke e Friedrich Wieck (il suo maestro) la «*Neue Zeitschrift für Musik*» (Nuova gazzetta musicale), destinata ad essere un organo del progresso musicale, ed a combattere tanto lo schematismo delle regole antiquate, inceppante il libero sviluppo dell' arte, quanto le svenevolezze corruttrici del gusto, che egli trovava nelle opere degli operisti italiani, e dei compositori francesi e tedeschi di musica per pianoforte (Herz, Hünten, ecc.). Per tal modo Schumann divenne capo di un partito, e la sua individualità, già affermatasi decisamente nelle prime opere per pianoforte da lui pubblicate, si andò consolidando ed elevando sempre più, appunto perchè le sue tendenze artistiche erano coscienti. Dal 1835 al 1844 Schumann fu il solo redattore della Gazzetta, e scrisse un gran numero di interessantissimi articoli, in uno dei quali rivelò al pubblico il genio di Chopin. Più tardi (da Düsseldorf) egli segnalò in modo analogo l' apparizione di un nuovo astro: Brahms. Le

sue critiche erano scritte in modo da riuscire dilettevoli ed utili ad un tempo: disgraziatamente i critici moderni avrebbero molto da imparare da lui. La simpatia, che Schumann aveva per la giovane e geniale pianista Clara Wieck, figlia del suo maestro, si mutò coll'andar del tempo in amore. Già nel 1837 egli aveva chiesto la sua mano, ma il padre, da uomo giudizioso, glie l'aveva negata, a causa alla posizione incerta di Schumann. Il tentativo di realizzare maggiori guadagni trasferendosi a Vienna colla sua «Gazzetta» (1838), fallì completamente, e nel 1839 egli ritornò a Lipsia. Nel 1840 egli ottenne dall'Università di Jena il titolo di dottore in filosofia, e ancora nello stesso anno sposò la diletta del suo cuore, malgrado la recisa opposizione del padre. L'amore dischiuse in lui la vena della canzone, ed egli compose in breve tempo molti fascicoli di canzoni, che racchiudono le più preziose perle della lirica musicale. A poco a poco egli si volse pure a forme maggiori; nel 1841 scrisse la sua prima sinfonia, e poco dopo il suo quartetto e il suo quintetto per pianoforte, e la sua più bella opera corale (Il Paradiso e la Peri). Un nuovo mutamento avvenne nella sua vita, allorchè Mendelssohn fondò il Conservatorio di Lipsia (1843). Tuttavia egli non rimase a lungo al Conservatorio, e si trasferì a Dresda (1844), dopo aver fatto con sua moglie un giro artistico in Russia. In Dresda Schumann visse dapprima componendo assiduamente e dando qualche lezione privata; nel 1847 assunse la direzione della *Liedertafel* (associazione musicale), e nel 1848 fondò una Società di canto corale. Nel 1850 fu chiamato a Düsseldorf come direttore della musica cittadina; il suo predecessore era Ferdinando Hiller, che si recò a Colonia, lasciando il posto vacante. Disgraziatamente una malattia cerebrale, i cui primi sintomi si erano già manifestati nel 1833, e che lo aveva minacciato già nel 1845, peggiorò tutto ad un tratto in modo inquietante. Nei suoi primi stadî essa si manifestò sotto forma di angoscie e terrore della morte, ma più tardi produsse un vero indebolimento delle sue facoltà

mentali. Egli divenne incapace di sostenere le funzioni di direttore e nel 1853 si fu costretti a rimuoverlo dall'impiego. La vera pazzia scoppiò in lui nel 1853, allorchè egli si gettò nel Reno; dopo ciò egli visse ancora due anni nel manicomio di Endenich. Schumann ha una grande importanza storica anzitutto per le sue canzoni (di cui ci occuperemo più innanzi) e in secondo luogo specialmente per la perfezione a cui portò la nuova forma di pezzi caratteristici per pianoforte, creata da Schubert e Mendelssohn; egli scrisse un gran numero di tali pezzi (*Papillons*, *Davidsbündler*, Carnevale, Pezzi fantastici, Scene infantili, *Kreisleriana*, Novellette, Notturni, Intermezzi, Scherzo carnevalesco, Scene silvestri, ecc., «Quadri orientali» a 4 mani, e via dicendo). Il suo stile, che in queste composizioni appare per così dire concentrato, si riconosce anche nelle sue opere maggiori per pianoforte, specialmente nelle sonate in *Fa*♯ min. e in *Sol* min., nel pezzo di concerto in *Sol* magg. e nel concerto in *La* min., come pure nel quintetto op. 44, nel quartetto op. 47, nei trio in *Re* min., *Fa* magg. e *Sol* min., e nelle due sonate per violino. Schumann, per quanto si sforzi di far della musica rappresentativa, della pittura musicale, in fondo è assolutamente lirico, e le sue composizioni più belle sono quelle in cui si afferma questa sua qualità. Nelle forme maggiori, e specialmente nelle sue quattro sinfonie, gli manca spesso quella grandiosità di linee, che dà unità al tutto.

Franz Lachner, un amico di Franz Schubert (n. il 2 aprile 1803, m. il 20 genn. 1890 a Monaco), occupa un posto affatto isolato: le sue sette *Suites* per grande orchestra sono capolavori di arte contrappuntistica. Lachner scrisse tre opere, molta musica da camera, parecchi oratorii, ecc., che malgrado la modernità dell'armonizzazione, hanno sempre un lieve sapore di classicità. Affine per tendenze e per gusti a Lachner è Friedrich Kiel (n. nel 1821, m. il 14 settembre 1885 a Berlino), le cui opere principali sono due *Requiem*, un

oratorio «Cristo» e una *Missa solemnis*; egli scrisse inoltre molte composizioni per pianoforte e molta musica da camera. Al nome di Kiel dobbiamo unire quello di Heinrich von Herzogenberg, che gli succedette nel posto di insegnante all' Accademia di Berlino; questi nacque nel 1843 a Graz, e morì il 9 ottobre 1890 a Wiesbaden, e si acquistò una grande rinomanza colle sue interessanti opere di musica da camera e di musica corale, ma specialmente colle sue grandi composizioni sacre (*Requiem*, Messa, «Per il giorno dei morti», Oratorio di Natale e Passione), scritte negli ultimi anni della sua vita. Anche Giuseppe Rheinberger (1839-1901), diligente compositore di musica vocale ed istrumentale, rivela analoghe tendenze al classicismo, mentre il danese Niels W. Gade (1817—1890), l'inglese W. St. Bennett (1816—1875) e Ferd. Hiller si accostano molto a Mendelssohn, e Carlo Reinecke (n. nel 1824) è un continuatore di Schumann e di Mendelssohn ad un tempo. Altre notevoli personalità dell' epoca di Mendelssohn e di Schumann sono Chopin, Berlioz e Liszt. Frédéric Chopin, nato il 1° marzo 1809 a Zelazowa Wola presso Varsavia, morto il 17 ottobre 1849 a Parigi, già all' età di nove anni faceva meraviglie. I suoi maestri furono un boemo di nome Zywny, e Joseph Elsner, direttore della Scuola musicale di Varsavia. Nel 1828 egli era già un perfetto virtuoso di pianoforte, e lasciò la sua città natale per recarsi a Parigi, fermandosi lungo il viaggio a dar concerti a Vienna ed a Monaco. Egli apparve sull' orizzonte dell' arte come una meteora, irradiandolo per breve tempo di una luce vivissima, e spegnendosi poi d'un tratto. Quando si recò a Parigi, aveva già scritto una gran parte delle sue composizioni, fra cui i due concerti per pianoforte. La sua prima pubblicazione, le Variazioni su un tema tratto dal «Don Giovanni» (op. 2), accese Schumann di entusiasmo; e fu per lui una festa, quando vide arrivare Chopin a Lipsia. A Parigi Chopin trovò subito un' accolta d' amici veramente eletti: Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Ernst, Meyerbeer,

uomini che lo comprendevano, e che erano per lui qualcosa di più che insulsi ammiratori. Dopo essersi «prodotto» come pianista e compositore, Chopin divenne un maestro molto ricercato, di moda nella migliore società. Sventuratamente una fosca nube venne ad oscurare la sua anima, che era bensì molto sensibile, ma non melanconica per sua natura. Si manifestarono in lui i sintomi di una grave malattia di petto, e nel 1838 egli dovette andare in cura a Majorca. Nella primavera del 1849 sembrò che le sue condizioni di salute migliorassero, ed egli potè soddisfare un desiderio che aveva da lungo tempo, cioè andò a Londra e diede ivi parecchi concerti; senza alcun riguardo per la sua salute, prese parte a diverse riunioni di società, e visitò anche la Scozia, cosicchè quando ritornò a Parigi era completamente estenuato di forze, e nell' autunno dello stesso anno si spense per sempre. L' importanza di Chopin risiede esclusivamente nel campo pianistico. Il suo stile pianistico è assolutamente originale, melanconico fino alla morbosità, eppure vivace e grazioso; circola in esso il vero sangue polacco. I suoi meriti speciali consistono nell' avere perfezionato la forma del notturno e nobilitato quella delle danze moderne (valzer, mazurka, polonaise). In lui non si scorge la minima tendenza alla pittura musicale; egli è una natura musicale puramente soggettiva, e quindi è in diretto antagonismo col suo contemporaneo ed amico Hector Berlioz. Questi, nato l' 11 dicembre 1803 a Côte-St-André (Isère), m. il 9 marzo 1869 a Parigi, era figlio di un medico, e destinato dal padre alla medicina; egli, contro la volontà dei genitori, abbandonò l' università per inscriversi al Conservatorio, e dovette guadagnarsi da vivere facendo il corista al teatro del *Gymnase dramatique*, perchè il padre gli rifiutò ogni aiuto pecuniario. Ma egli non tardò ad abbandonare il Conservatorio, perchè le aride regole della dottrina musicale non gli andavano a genio, e lasciò libero corso alla sua fantasia. Nel 1830, allorchè guadagnò il premio di Roma colla cantata «Sardanapalo»,

aveva già scritto e presentato al pubblico una messa con orchestra, eseguita per la prima volta nella chiesa di S. Rocco, le *ouvertures*: «Waverley», «I giudici del tribunale della *Vema*» e la sinfonia fantastica «*Episode de la vie d' un artiste*». Per poter concorrere al premio di Roma, egli era rientrato al Conservatorio ed era divenuto allievo di Lesueur. Durante il suo corso di studi in Italia videro la luce: l'*ouverture* per il «Re Lear», e il poema sinfonico con canto «*Lélio*» («*Le retour à la vie*», come riscontro alla «*Symphonie phantastique*»). Nello stesso tempo Berlioz si affermò come arguto scrittore in numerosi articoli musicali pubblicati nel «*Correspondant*», nella «*Revue européenne*», nel «*Courrier de l' Europe*», nel «*Journal des Débats*», e dal 1834 in poi anche nella nuova «*Gazette musicale de Paris*», cercando per tal modo di fondare, colla parola e coll' azione, un nuovo genere stilistico, che ancora oggidì ha molti accaniti oppositori, cioè la cosidetta «musica a programma». In Germania Berlioz ebbe un seguace in Fr. Liszt, che se ne appropriò le idee, pur mantenendosi indipendente. Nel 1843 Berlioz visitò la Germania, nel 1845 l'Austria, nel 1847 la Russia, eseguendo le sue opere nelle città più importanti, e suscitando dappertutto un vivo interesse, e spesso anche violente opposizioni. Egli sperò inutilmente di avere un posto al Conservatorio, come insegnante di composizione; nel 1839 era stato nominato bibliotecario, e tale rimase fino alla sua morte. Berlioz è il padre della «musica a programma» radicale. Da lui prende le mosse un «partito estremo», che è convinto che ogni musica, non destinata a rappresentare qualcosa di determinato, sia un vuoto giuoco di suoni. Non è qui il caso di discutere sull' assurdità di questa opinione. La musica per sua natura non è pittorica, rappresentativa, bensì emanazione parlante e diretta del sentimento; tuttavia essa può divenire oggettiva, e i fautori della musica a programma approfittano di tale possibilità. Il più caldo fautore e il più notevole seguace di Berlioz fu Franz Liszt, im-

portante sopratutto nel campo della musica strumentale, e specialmente in quello della sinfonia a programma, ed anche per la sua indiscussa qualità di «re dei virtuosi del pianoforte». Liszt nacque il 22 ottobre 1811 a Raiding presso Ödenburg (Ungheria), e morì dal 30 luglio al 1º agosto 1886 a Bayreuth; egli fu un fanciullo-prodigio di raro talento, e all' età di nove anni ricevette da magnati ungheresi uno stipendio, per compiere la sua istruzione musicale, e divenne allievo di Czerny e di Salieri a Vienna (1821-23). Beethoven rimase così incantato del fanciullo, che lo baciò pubblicamente. Nel 1823 Liszt andò con suo padre a Parigi. Avendo Cherubini ricusato di ammetterlo al Conservatorio, Liszt continuò a perfezionarsi nel pianoforte, ma fu pure ammaestrato nella composizione da Paer e più tardi da Reicha.

Dopo parecchi giri concertistici, durante uno dei quali suo padre morì a Boulogne-sur-Mer (1827), Liszt si stabilì con sua madre a Parigi come maestro di musica. Nel 1825 egli diede al *Grand Opéra* un' operetta insignificante «Don Sancho». I concerti dati da Paganini a Parigi (1831) diedero impulso al perfezionamento di nuovi lati della sua tecnica (estendibilità della mano, salti). Chopin, col quale egli si legò in intima amicizia, esercitò un' influenza affatto diversa su di lui. Il ritorno di Berlioz dall' Italia e l' esecuzione dell' «*Episode de la vie d' un artiste*» esercitarono un' influenza ancor più profonda sulla sua vita d' artista, e gli fecero vedere chiaramente ciò che da lungo tempo egli sentiva oscuramente dentro di sè: che la musica deve esprimere, rappresentare qualche cosa, che essa deve essere una parafrasi di idee poetiche. Per tal modo egli divenne con Berlioz il sostenitore dell' idea della «musica a programma». Contemporaneamente anche la sua vita d' uomo entrò in una nuova fase; l' idolo dei saloni era diventato un uomo, e le sue avventure amorose assunsero un carattere più serio. D' importanza durevole fu per Liszt la sua relazione colla contessa d' Agoult (scrittrice nota sotto il pseudonimo di Daniel Stern), la quale abbandonò

il marito e visse parecchi anni (1835-39) con Liszt, dapprima a Ginevra e poscia a Nohant, e gli diede tre figli, fra i quali Cosima, che divenne la moglie di Hans von Bülow, e più tardi di Riccardo Wagner. Alla fine del 1839 egli inviò la contessa coi bambini a Parigi presso sua madre, e continuò la sua carriera di virtuoso, facendo fino al 1849 giri trionfali in tutta Europa. Già nel 1836 egli aveva riportato una splendida vittoria sul più importante dei suoi rivali, Thalberg, a Parigi, dove si recò due volte da Ginevra; da quell' epoca non vi fu più alcun pianista che osasse competere seriamente con lui. Nel 1839 Liszt fece una bella azione: scrisse al comitato per l' erezione di un monumento a Beethoven in Bonn, offrendosi di versare del suo la somma ancora mancante (che era molto considerevole). Nel 1847 egli ottenne il posto di maestro della cappella di Corte a Weimar, e lo conservò fino al 1861. Weimar divenne allora un ritrovo di artisti di gran talento (Raff, Bülow, Tausig, Cornelius ed altri), il castello avanzato della «scuola neotedesca». A Weimar egli scrisse i suoi Poemi sinfonici, che rappresentano veramente la sua individualità artistica creatrice. Dal 1861 al 1870 Liszt visse a Roma; nel 1870 diresse la festa in onore di Beethoven a Weimar, e qui riannodò relazioni amichevoli colla Corte; a partire da quell' epoca si recò ogni anno a passare qualche mese a Weimar, durante l' estate; nel 1865 aveva preso gli ordini minori ed era divenuto abate, e più tardi ebbe un canonicato. Liszt scrisse una quantità grandissima di composizioni pianistiche d' ogni specie, dal pezzo caratteristico e dalla danza fino al grande concerto per pianoforte (degne di speciale menzione sono le venti Rapsodie ungheresi); ma le sue opere principali sono i Poemi sinfonici: «Dante», «Sinfonia per il Faust», «*Ce qu' on entend sur la montagne*», «Tasso», «*Les Préludes*», «Orfeo», «Prometeo», «Mazeppa», «Suoni di festa», «*Hungaria*», «Amleto», «La strage degli Unni», «Gli ideali», «Dalla culla alla tomba» e «*Héroïde funèbre*». Non si deve tuttavia

dimenticare che Liszt scrisse anche composizioni vocali di grandi proporzioni (*Graner Festmesse*, Messa d'incoronazione ungherese, Salmi, Oratorii: «Cristo», «Santa Elisabetta», «Stanislao», «Santa Cecilia», ecc.). Egli ebbe pure una grande attività come scrittore di cose musicali, contribuendo specialmente alla diffusione delle idee di Berlioz e di Wagner.

Geniali epigoni di Schumann e Mendelssohn, e veri maestri nella miniatura pianistica sono Stephen Heller (n. nel 1814, m. nel 1888), Theodor Kirchner (n. nel 1823) e Robert Volckmann (n. nel 1815 a Lommatzsch in Sassonia, m. il 30 ottobre 1883 a Pest); quest'ultimo scrisse anche della buona musica orchestrale e da camera. Ma il più importante fra i compositori degli ultimi decenni del secolo XIX è Johannes Brahms, tanto nel campo della musica strumentale, quanto in quello della musica vocale (cfr. n. 170). Il pregio delle sue sinfonie e delle sue composizioni di musica da camera è universalmente riconosciuto e lo rende degno di stare accanto ai tre grandi maestri viennesi: Haydn, Mozart e Beethoven. Berlioz e Liszt ebbero nei tempi modernissimi un importante seguace in Richard Strauss, nato l'11 giugno 1864 a Monaco; nei suoi poemi sinfonici: «Don Giovanni», «Macbeth», «Morte e trasfigurazione», «Le burle di Till Eulenspiegel»*), «Così parlò Zarathustra», «Don Chisciotte» e «Vita d'eroe», egli ha portato ad un grado ancor più elevato la raffinatezza della pittura musicale e della caratteristica. Strauss seguì pure le orme di Wagner con un'opera «Gontrano» (1894), e riportò un successo incontrastato colle sue romanze. Anton Bruckner (n. nel 1824 nell'Austria superiore, m. l'11 ottobre 1896 a Vienna) fu un continuatore di Liszt (almeno nel campo della musica sacra) e di Wagner ad un tempo; egli tentò di trasportare nel campo puramente strumentale la strumentazione e lo stile di Wagner.

---

*) Till Eulenspiegel è il nome di un buffone tedesco, che fu molto popolare nel trecento. (N. d. T.)

Le sue otto sinfonie (l'ultima rimase incompiuta) e le sue grandi composizioni sacre (tre Messe, un *Tedeum*, ecc.) produssero una profonda impressione. Brückner fu insegnante molto stimato di contrappunto al Conservatorio di Vienna.

170. Come si sviluppò la composizione della canzone, che oggidì è così fiorente?

Alla primavera di canti dei secoli XV-XVI seguì, dopo il sorgere della monodia accompagnata, un periodo di assoluta sospensione nella vita della canzone propriamente detta. La composizione delle canzoni a 4 voci venne abbandonata, e il nuovo stile non era da principio assolutamente adatto a sostituirla anche nella canzone. Solo verso il 1760 riapparve la vera forma della canzone, composta secondo i dettami dell'arte (giacchè naturalmente il popolo aveva nel frattempo continuato a cantare le sue melodie ad una voce), anzitutto nell' «azione cantata» tedesca (specie di operetta), in seguito nelle prime composizioni delle nuove gemme liriche di Goethe. È noto che Joh. Fr. Reichardt (1752-1814) e Karl Friedr. Zelter (1758-1832) furono i primi a cui fu dato di mettere in musica poesie di Goethe; ambedue erano ben lungi dall'esser genii, e il loro talento era bonariamente prosaico. Alcune poche poesie di Goethe ebbero la loro vera interpretazione musicale da Beethoven e Mozart; ma l'artista predestinato dal suo ricco e speciale talento a creare una nuova primavera della canzone, bella come non era stata mai, fu Franz Schubert. Franz Schubert, nato il 31 gennaio 1797 a Lichtenthal presso Vienna, morto il 19 novembre 1828 a Vienna, era figlio di un maestro di scuola dei sobborghi di Lichtenthal; accolto nella Cappella di Corte di Vienna, ebbe scuola e pensione gratuita, nonchè un corso regolare di lezioni di basso numerato (Ruczizska, Salieri). I suoi maestri non ebbero che da illuminarlo su ciò, ch'egli sentiva oscuramente esser legge dell'arte; le sue prime composizioni furono già tali da suscitare una giusta ammirazione. Allorchè la sua voce si mutò (1813), egli lasciò

il convitto, benchè il posto gratuito, che gli era stato concesso, gli desse il diritto di rimanervi ancora; a quanto pare, egli non aveva inclinazione per gli studi scolastici, e preferì aiutare il padre nel suo ufficio di maestro di scuola; per tre anni gli allievi delle scuole elementari suburbane di Lichtenthal lo ebbero a maestro. Egli trovò però il tempo di scrivere otto opere, quattro messe ed altre composizioni sacre, come pure un gran numero di canzoni (fra cui «Il re degli alni», «Il viandante», ecc.). Finalmente nel 1817 un amico fedele e disinteressato, Franz von Schober, diede a Schubert il mezzo di togliersi da questa posizione, poco adatta alle sue tendenze, e di dedicarsi completamente alla musica; Schober lo ospitò per anni interi in casa sua, e gli fu pure largo di aiuti pecuniari. Per mezzo suo Schubert conobbe il tenore Michael Vogl, che fu il primo ed anche uno dei migliori fra i cantori delle sue canzoni. Come Mozart, anche Schubert non potè, durante la sua brevissima vita, raggiungere una posizione sufficiente ad assicurargli l'esistenza materiale. Durante l'estate del 1818 e del 1824 egli fu preso come precettore di musica dalla famiglia dei conti Esterhazy, e soggiornò con questa nella villa di Zelesz in Ungheria; del resto egli lasciò Vienna solo poche volte, per gite di piacere e visite. Nel 1822 gli fu offerto il posto di organista della Cappella di Corte, ma egli lo ricusò; nel 1825 egli aspirò al posto di vice-maestro della Cappella di Corte, reso vacante dalla morte di Salieri e dalla promozione di Eybler, ma il posto fu dato a Weigl. Lo stesso risultato ebbe il suo concorso al posto di direttore d'orchestra del teatro di Kärtnerthor (1827). Per conseguenza egli non ebbe mai altro guadagno che gli onorari delle sue composizioni, e disgraziatamente non seppe farsi pagare in modo adeguato ai suoi successi. Solo una volta (1827) egli organizzò un concerto di composizioni sue (Trio in *Mi* ♭ magg., un tempo del Quartetto in *Re* min., canzoni ecc.), che fu molto applaudito. Schubert scrisse, per quanto se ne sa, 457 canzoni, fra

cui circa 100 su poesie di Goethe, e inoltre una quantità di azioni cantate (che però ebbero poco successo) e alcuni canti corali sacri e profani. Noi abbiamo già visto com' egli abbia coltivato con amore anche la musica strumentale. Si può dire che la canzone fu da lui creata un' altra volta; egli la scriveva, com' essa gli sgorgava dal cuore, senza riflessione, appunto come fa il popolo; ed aveva ragione. I più importanti seguaci, ch' egli ebbe come compositore di canzoni, sono Robert Schumann (specialmente colle sue composizioni di canzoni di Heine, Eichendorff e Chamisso, come pure colle opere corali: «Il Paradiso e la Peri» e «Pellegrinaggio di Rosa», che s' avvicinano molto per la composizione alla canzone); Robert Franz [in origine Knauth], n. il 28 giugno 1815 ad Halle sulla Saale, morto quivi il 24 ottobre 1892, noto per le sue canzoni piene di sentimento e per i suoi rifacimenti di partiture di Bach e di Händel, ispirati da un alto senso di pietà artistica; Adolf Jensen, n. il 12 gennaio 1837 a Königsberg in Prussia, m. il 23 gennaio 1879 a Baden-Baden, le cui canzoni e composizioni per pianoforte hanno per caratteristica una grande soavità, e Brahms. Johannes Brahms nacque il 7 maggio 1833 ad Amburgo, e morì il 3 aprile 1897 a Vienna. Egli era figlio di un musico d' orchestra, ed ebbe a maestro E. Marxsen. Già nel 1853 Schumann nella sua «Gazzetta musicale» segnalava in lui un nuovo astro dell' arte. Dopo esser stato per parecchi anni direttore d' orchestra alla Corte del principe di Lippe in Detmold, Brahms visse alcuni anni nella sua città natale, studiando e componendo assiduamente, e nel 1862 si recò a Vienna, che divenne la sua seconda patria; infatti, benchè nel 1864 egli abbia di nuovo lasciato Vienna, dopo avere occupato ivi per un anno il posto di direttore dell' Accademia di canto, egli non si trovò mai bene nelle altre città (Amburgo, Zurigo, Baden-Baden, ecc.), e nel 1869 ritornò alla diletta città danubiana. Ivi egli diresse dal 1872 al 1874 i Concerti sociali (concerti della Società dei musicofili); in seguito

questa Società affidò di nuovo la direzione dei concerti a Herbeck, che nel frattempo si era dimesso da maestro della Cappella di Corte, e Brahms visse di nuovo qualche tempo fuori di Vienna (a Heidelberg), per ritornarvi un' altra volta nel 1878. Egli ebbe un posto d'onore nel Cimitero centrale, in vicinanza della nuova tomba di Beethoven e di Schubert. Brahms non fu il primo dei suoi contemporanei soltanto come compositore di canzoni; anche le sue opere corali (Canzoni corali, «*Requiem* tedesco», «Canzone del fato», «Canzone trionfale», «Rinaldo», «Rapsodia»), come pure le sue opere orchestrali (4 sinfonie, 2 *ouvertures*), i suoi concerti (2 per pianoforte, 1 per violino, 1 concerto doppio per violino e violoncello) e le sue opere di musica da camera (sonate, trio, quartetti, quintetti, sestetti) gli assicurano un posto d'onore fra i compositori. Accanto a Brahms dobbiamo menzionare Max Bruch, n. il 6 gennaio 1838 a Colonia, che però è noto più per le sue composizioni corali («Frithjof», «Ulisse», «Il canto della campana», «Arminio», «Achille») che non per le sue canzoni, e che fece pure parecchi tentativi nel campo dell' opera. Brahms è spesso oscuro, Bruch invece aspira sopratutto al buon effetto armonico ed alla chiarezza.

171. Quale sviluppo ebbe l'opera dopo Mozart e Gluck?

La serietà, che Beethoven introdusse non solo nella musica del suo «Fidelio» (1804), ma anche nella sua musica in generale, dovette esercitare un' influenza durevole sulle creazioni degli operisti, e specialmente di quelli tedeschi; Cherubini e Spontini volgevano, quasi contemporaneamente a Beethoven, l'arte musicale a più seri ideali. Luigi Cherubini, n. nel 1760 a Firenze, m. nel 1842 a Parigi (dove a partire dal 1821 fu direttore del Conservatorio), crebbe nell' epoca delle lotte fra gluckisti e piccinisti, e divenne un operista dalla fisionomia caratteristica, quasi classica, come pure un apprezzatissimo compositore di musica sacra. È ancor vivo oggidì sulle scene il suo «Portatore d'acqua» e nei concerti si

eseguiscono ancora parecchie delle sue *ouvertures* («Anacreonte», «Gli Abencerragi», «Lodoiska»). Gasparo Spontini, n. nel 1774 a Majolati (Marca anconitana), m. ivi nel 1851, era poco conosciuto, ma nel 1807 fece rappresentare a Parigi la sua «Vestale», opera di stile pomposo e a grandi tratti, e divenne ben presto l'eroe del giorno. Alla «Vestale» seguirono «Ferdinando Cortez» (1809) e «Olimpia» (1819). Nel 1820 egli andò a Berlino in qualità di direttore generale della musica, ma più tardi si rese così antipatico per la sua superbia ed arroganza, che nel 1839 il pubblico del teatro lo costrinse ad abbandonare il suo scanno di direttore. La via additata da Spontini fu proseguita da Jakob Meyerbeer, n. il 5 settembre 1791 a Berlino, m. il 2 maggio 1864 a Parigi (allievo dell'ab. Vogler); egli fu dapprima un manierato compositore tedesco, ma poi andò in Italia e divenne un perfetto italiano (imitando gl'Italiani anche nella particolarità di scrivere un'opera all'anno); da ultimo si recò a Parigi, dove si assimilò anche la tradizione del *Grand Opéra*. Nel 1831 egli conquistò Parigi col suo «Roberto il Diavolo», a cui nel 1836 fece seguire gli «Ugonotti», e nel 1842, quando Federico Guglielmo IV lo nominò direttore generale della musica (cioè successore di Spontini), era all'altezza della situazione. Le sue ultime opere furono: «L'accampamento nella Slesia», «La stella del nord», «Il profeta» (1843), «Dinorah» e «L'Africana» (rappresentata nel 1865). L'importanza di Meyerbeer risiede tutta nelle sue opere teatrali, e si estinguerà con esse. Malgrado molti momenti veramente grandiosi, esse vanno oggidì sempre più perdendo terreno, almeno presso il pubblico tedesco, e la vacuità del *pathos* meyerbeeriano va diventando sempre più evidente. I contrasti dinamici, ai quali Meyerbeer ricorre così volentieri per amore dell'effetto e senza motivo plausibile, la ricerca dell'applauso, che traspare con troppa evidenza nella disposizione dei pezzi «a solo» e «d'insieme», tutti questi mezzi, a cui egli dovette i suoi successi, non reggono ad una coscienziosa

analisi estetica. Meyerbeer possedeva tuttavia eminenti doti musicali, ed aveva acquistato una grande maestria nel trattare le forme ed i mezzi rappresentativi; ma gli mancava quell' alta idea della sua vocazione artistica, che l' avrebbe condotto a fare dell' effetto non uno scopo, ma bensì un risultato.

Anche la vera opera italiana continuò a vivere, benchè i suoi migliori rappresentanti siano passati al *Grand Opéra* francese. Fu principalmente Gioachino Rossini, n. il 29 febbraio 1792 a Pesaro, m. il 13 novembre 1868 a Parigi, che fece ancora una volta ammirare l' Italia come la terra del «bel canto», allorchè nel 1816 fece rappresentare in Roma il suo «Barbiere di Siviglia», opera immortale come il «Figaro» di Mozart. Nella sua opera «Otello» (1816) Rossini abolì per la prima volta completamente il recitativo secco, scritto solo col basso numerato. Rossini scrisse molte opere, di cui la massima parte è oggidì affatto dimenticata; quella che ebbe il massimo successo, cioè il «Guglielmo Tell» (Parigi 1829), nella quale egli seguì le orme di Cherubini e Spontini, fu anche l' ultima ch' egli scrisse. In età di appena 37 anni Rossini cessò definitivamente di scrivere per il teatro, benchè sia vissuto ancora circa 40 anni.

Un oriundo francese è J. Fromental Halévy (n. nel 1799 a Parigi, m. ivi nel 1862), la cui opera principale «L' Ebrea» andò in scena a Parigi nel 1835. Con quest' opera egli si schierò nella prima fila dei compositori del *Grand Opéra*. Le sorti dell' opera comica francese vennero rialzate da Fr. Dan. Esprit Auber, n. nel 1782 a Caen, m. nel 1871 a Parigi, la cui «Muta di Portici» (1828) prese posto però nel repertorio del *Grand Opéra*, accanto alle opere di Meyerbeer e di Rossini. Le sue opere comiche più celebri sono: «Le Maçon» (1825) e «Fra Diavolo» (1830). Un altro compositore di opere comiche, degno di stare accanto ad Auber, è François Adrien Boïeldieu, n. nel 1775 a Rouen, m. nel 1834 a Parigi (le sue opere principali sono: «Giovanni di Parigi» [1812], «Cappuccio rosso» [1818] e «La Dama bianca»

[1825]). Anche L. J. Ferd. Hérold, n. nel 1791 a Parigi, m. nel 1833 nella stessa città («Zampa» 1831, «*Le pré aux clercs*» 1832), e Adolphe Adam, n. nel 1803 a Parigi, m. ivi nel 1856 («Il postiglione di Lonjumeau» 1836) sono contemporanei di Auber. Una decisa influenza tedesca si rivela nello stile degli operisti Carlo Gounod e Ambroise Thomas, ambedue d'indole piuttosto lirica. Carlo Gounod nacque il 17 giugno 1818, morì il 17 ottobre 1893 a Parigi («Faust» 1859; «Romeo e Giulietta» 1867; oratorii: «*Mors et vita*» e «*The redemption*»); Ambroise Thomas, n. il 5 agosto 1811 a Metz, m. il 12 febbraio 1896 a Parigi, a partire dal 1871 fu direttore del Conservatorio di Parigi («Mignon» 1866; «Amleto» 1868; «Francesca da Rimini» 1882). A questi aggiungeremo fin d'ora i più recenti: Georges Bizet, n. nel 1838 a Parigi, m. nel 1875 («Carmen» 1875); Jules Massenet, n. il 12 maggio 1842 («Erodiade» 1885, «Cid» 1886) e Camillo Saint-Saëns, n. il 9 ottobre 1835 («Sansone e Dalila», «Etienne Marcel», «Enrico VIII»). Accanto a questi compositori veramente seri ne sorsero a Parigi verso la metà del secolo alcuni altri, che si volsero a solleticare il gusto pervertito della folla, cioè gli operettisti Hervé (Florimond Ronger, 1825-92) creatore della civettuola miniatura musicale; il più brioso dei suoi imitatori, cioè Jacques Offenbach, n. il 21 giugno 1819 a Colonia, m. il 5 ottobre 1880 a Parigi («Orfeo all'Inferno», «La bella Elena», «Vita parigina», «La granduchessa di Gerolstein», ecc.), e il non meno popolare Al. Ch. Lecocq, n. il 3 giugno 1832 a Parigi («La figlia di Madama Angot», «Giroflé-Girofla», ecc.). Dall'operetta parigina, la cui parte principale è formata da graziose quadriglie, deriva l'operetta viennese coi suoi valzer favoriti: i principali rappresentanti di questa sono Joh. Strauss, n. il 25 ottobre 1825 a Vienna, m. il 3 giugno 1899 a Vienna, figlio del famoso «re del valzer» («Il pipistrello», «Il principe Mathusalem», «Lo zingaro barone»), Franz von Suppé, n. il 18 aprile 1820 in

Dalmazia, m. il 21 maggio 1895 a Vienna («Dieci fanciulle e nessun uomo», «Lo scapestrato», «Fatinitza», «Boccaccio») e Karl Millöcker, n. il 29 maggio 1842 a Vienna, m. il 31 dicembre 1899 a Vienna («Lo studente povero»).

L' Italia intanto conservava la sua fama musicale, con Vincenzo Bellini, n. nel 1801, m. nel 1835 («Sonnambula», «Norma» 1831), Gaetano Donizetti, n. nel 1797, m. nel 1848 («Lucia di Lammermoor» 1835, «La figlia del Reggimento», ecc.), Giuseppe Verdi, n. il 9 ottobre 1813, m. il 27 gennaio 1901 in Milano («Rigoletto» 1851, «Il Trovatore» 1853, «La Traviata», «Aida» 1871, «Otello» 1887), e da ultimo con Arrigo Boito, n. il 24 febbraio 1842 («Mefistofele»). Intanto anche l' Inghilterra poteva vantare un operista italiano di origine inglese: Mich. William Balfe, n. il 15 maggio 1808 a Dublino, m. il 20 ottobre 1870 a Rowney Abbey, («*The gipsy*» 1843, «*The daughter of Saint Marc*» 1844). Frattanto la Germania lavorava lentamente e ponderatamente alla creazione di un dramma musicale veramente nazionale. I nomi di Spohr, Weber, Marschner, Wagner segnano le fasi principali di tale attività. Ludwig Spohr era un celebre virtuoso di violino, e dalla sua scuola uscirono Ferd. David e Joh. Böhm, i due fondatori delle scuole di violino di Lipsia e di Vienna. Egli nacque il 5 aprile 1784 a Brunswick, e morì il 22 ottobre 1859 a Kassel; nel 1805 era violino di spalla a Gotha, nel 1812 direttore d' orchestra del teatro a Vienna; del resto egli passò quasi tutto il suo tempo viaggiando, finchè nel 1822 fu nominato maestro di cappella di Corte a Kassel. Spohr fece un passo innanzi verso la creazione d' un' opera nazionale, col mettere in musica la leggenda popolare «Faust» (Praga 1816); anche la leggenda di Rubezahl (genio germanico) gli inspirò un' opera («Lo spirito della montagna» 1825). A lui tenne dietro con grande successo Weber, che seppe con maggiore efficacia di Spohr illustrare musicalmente il genere diabolico, e nello stesso tempo trovò per le

sue melodie la vera nota popolare. Quanto v' ha di veramente romantico nel bosco, nel mare, nella cavalleria e nel mondo dei silfi, diventa vivo e tangibile nelle sue opere: «Freischütz», «Euryanthe» e «Oberon». Karl Maria von Weber nacque il 18 dicembre 1786 ad Eutin e morì il 5 giugno 1826 a Londra. Egli dovette la sua istruzione musicale a Michael Haydn di Salisburgo e all' abate Vogler. Già nel 1804 egli divenne direttore di musica del teatro municipale di Breslavia, nel 1806 intendente musicale del duca Eugenio di Württemberg. Nel 1810 riprese gli studi sotto Vogler a Darmstadt, nel 1811 fece rappresentare in Monaco l' «Abu Hassan», nel 1812 la «Silvana» a Berlino; nel 1813 divenne direttore d' orchestra del teatro provinciale di Praga e nel 1817 direttore d' orchestra della nuova «Opera tedesca». Si trattava qui di fare apprezzare l' arte nazionale tedesca quanto l' arte italiana, e ciò spinse Weber a dare espressamente alle sue opere un carattere nazionale. Così egli scrisse il suo «Freischütz», ma non lo fece rappresentare a Dresda, bensì a Berlino (18 giugno 1821). Prima del «Freischütz» egli aveva già scritto «Preziosa»; nel 1823 diede a Vienna l' «Euryanthe», e infine il 12 aprile 1826 l' «Oberon» a Londra. Weber aveva una grave malattia di petto, e non ritornò più da Londra, dove si era recato per la messa in scena dell' «Oberon». Oltre a queste opere, Weber scrisse specialmente pregevolissime opere per pianoforte, solo o con altri strumenti. Egli stesso era un pianista formidabile, e la sua mano aveva una straordinaria estendibilità. — Heinrich Marschner, n. il 16 agosto 1796 a Zittau, m. il 14 dicembre 1861 ad Hannover, progredì nella via battuta da Weber. Nel 1824 Weber lo nominò direttore musicale del teatro di Corte a Dresda, e già nel 1820 aveva fatto rappresentare una sua opera. Dopo la morte di Weber, Marschner, non essendo stato scelto a suo successore, andò a Lipsia come direttore d' orchestra del teatro. Ivi egli scrisse il «Vampiro» (1828) e «Templare ed Ebrea» (1829). Ad Hannover,

dove nel 1831 fu nominato maestro di cappella di Corte, egli scrisse la più famosa delle sue opere: «Hans Heiling» (1833). Le altre sue opere sono oggidì dimenticate. Anche Marschner seppe trovare per il genere diabolico un' espressione piena di energia, ma per finezza di sentimento e nobiltà d'invenzione sta molto al disotto di Weber. Infine con Richard Wagner l'arte nazionale tedesca acquistò, per così dire, piena coscienza di sè stessa; egli, infatti, precisò nettamente ed esattamente gli scopi di essa, e molto fece per raggiungerli. Wagner nacque il 22 maggio 1813 a Lipsia, e morì il 13 febbraio 1883 a Venezia. Suo padre Friedrich Wagner, ufficiale di polizia, era un appassionato dilettante drammatico, tendenza questa che fu ereditata da parecchi dei fratelli di Wagner; infatti il fratello maggiore, Alberto, padre di Johanna Jachmann-Wagner, era assai apprezzato come cantore ed attore, e la sorella maggiore, Rosalia, che in seguito fu moglie di Oswald Marbach, era prima una delle principali attrattive del teatro municipale di Lipsia. Suo padre morì ch' egli aveva appena sei mesi; sua madre passò in seconde nozze coll' attore e commediografo Ludwig Geyer di Dresda, che morì anch' egli già nel 1820. Wagner crebbe dapprima a Dresda, dove frequentò la *Kreuzschule*; ma a partire dal 1827 abitò di nuovo a Lipsia, dove fu allievo del ginnasio di S. Nicola, e da ultimo di quello di S. Tommaso. Ivi egli imparò il pianoforte dall' organista Gottlieb Müller, e, mentre era inscritto regolarmente all' università come studente di filosofia, fece studi regolari di contrappunto sotto Weinlig.

Le sue prime composizioni non hanno niente di straordinario, ma per chi conosce le opere più recenti di questo maestro sono altamente interessanti, perchè nella melodica e nell' armonizzazione di esse sono già riconoscibili alcuni tratti dell' individualità artistica di Wagner. Nel 1829 egli pubblicò una sonata per pianoforte (op. 1) e una *polonaise* (op. 2); inoltre scrisse un quartetto per archi, un' *ouverture* con fuga finale, e una

sinfonia (le due ultime composizioni furono eseguite nel 1833 nella *Gewandhaus*). Il suo primo schizzo di opera: «Le nozze», non ebbe l'approvazione della sorella, e Wagner buttò nel fuoco il libretto e la composizione, che aveva già cominciata. Nel 1833 egli scrisse a Würzburg, in casa del fratello Alberto, un'opera: «Le Fate» (il cui libretto era tratto dalla «Donna serpente» del Gozzi), che cercò inutilmente di far rappresentare a Lipsia. Nel 1834 entrò nella carriera pratica, come direttore di musica del teatro municipale di Magdeburgo; ivi scrisse la sua seconda opera: «Il divieto d'amore» (tratto da Shakespeare), che andò in scena nel 1836, ma con poco successo. Subito dopo, la compagnia d'opera si sciolse, e Wagner, che intanto aveva sposato l'attrice Minna Planer, accettò il posto di direttore musicale al teatro municipale di Königsberg; ma prima dello spirare di un anno rimase di nuovo senza impiego, per la bancarotta della Direzione.

Nell'autunno 1837 egli ottenne il posto di direttore d'orchestra al teatro di Riga, nuovamente aperto sotto Holtei; ivi egli diresse anche concerti d'abbonamento, nei quali fece eseguire due *ouvertures* di sua composizione («Colombo» e «Rule Britannia»). Nel 1839 il giovane artista, collo sguardo fisso all'avvenire, si recò insieme alla moglie a Londra, e poscia a Parigi. Qui cominciarono per lui tempi assai tristi, ed egli si vide costretto a guadagnarsi da vivere con lavori musicali d'infima specie, come riduzioni d'ogni sorta per gli editori di musica, romanze francesi, articoli per la stampa quotidiana, ecc. La riduzione per pianoforte della «Regina di Cipro» di Halévy fu l'ultimo lavoro di quest'epoca di avvilimento, che tuttavia fu senza dubbio sommamente fruttuosa per Wagner, perchè egli ebbe agio di studiare le segnalate produzioni del *Grand Opéra* parigino, e di udire, eseguite colla massima perfezione, le opere dei suoi predecessori nel campo della musica drammatica. Durante questo primo soggiorno a Parigi, che durò tre anni (1839-42), Wagner aveva scritto, oltre alle sue

riduzioni, ecc. ecc., l' *ouverture* «Faust», aveva terminato il «Rienzi», già incominciato a Riga, e composto il libretto e la musica dell' «Olandese volante», che gli era stato inspirato dalla sua burrascosa traversata da Riga a Londra. Il «Rienzi» fu rappresentato a Dresda, l' «Olandese volante» a Berlino, sotto gli auspici di Meyerbeer; cosicchè Wagner era ai suoi primi trionfi, allorchè intraprese nell' aprile 1842 il viaggio di ritorno verso la Germania. Egli si era procurato i mezzi per il viaggio colla sopradetta riduzione per pianoforte e colla vendita del libretto dell' «Olandese volante» al *Grand Opéra* di Parigi; poco tempo dopo venne rappresentato in questo teatro un rifacimento francese di esso, con testo di Paul Foucher e musica di Dietsch («*Le vaisseau fantôme*»).

La prima rappresentazione del «Cola di Rienzi, l' ultimo dei tribuni» ebbe luogo a Dresda il 20 ottobre 1842. Il successo fu tale, che Wagner fu invitato a farsi inviare la partitura dell' «Olandese volante» da Berlino, dove probabilmente essa avrebbe atteso ancora per lungo tempo di essere rappresentata; e così il 2 gennaio 1843 anche l' «Olandese volante» andava per la prima volta in scena a Dresda. In quel mentre Wagner era stato nominato maestro di cappella di Corte, al posto dell' allora defunto Rastrelli. L' impressione prodotta dall' «Olandese volante» fu straordinaria. Se nel «Rienzi» era ancora manifesta l' influenza di Meyerbeer e in generale del *Grand Opéra* parigino, dall' «Olandese volante» si vide invece uscire, armato di tutto punto, il «nuovo» Wagner. I partiti pro e contro Wagner datano dall' apparizione di quest' opera.

A partire da quest' epoca Wagner mostrò un' attività veramente degna d' ammirazione; come direttore d' orchestra egli salì rapidamente in gran fama, per la magistrale interpretazione delle opere di Gluck. Malgrado la crescente opposizione sollevata dalle sue idee riformatrici, Wagner continuò imperturbato a creare. Il 19 ottobre 1845 andò in scena per la prima volta a Dresda il

«Tannhäuser, ovvero la gara dei cantori a Wartburg»; in quest' epoca Wagner stava già scrivendo il libretto del «Lohengrin», quello dei «Maestri cantori», anzi anche quello dei «Nibelungi». Fra le composizioni ch' egli scrisse in quest' epoca sono degne di menzione; una cantata per la festa dei cantori di Dresda (1843), «L'Agape sacra degli Apostoli» (una specie di oratorio), e il rifacimento dell' «Ifigenia in Aulide» di Gluck. Uno dei suoi atti più importanti di direttore d' orchestra fu l' esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven, avvenuta nel 1846. In occasione della solenne sepoltura dei resti mortali di Weber, trasportati da Londra a Dresda (1844), Wagner pronunciò il discorso funebre, e inoltre scrisse anche il testo e la musica di una cantata funebre. Le agitazioni del 1843 ebbero un' eco anche in Wagner; egli inviò al Ministero un «Progetto di un teatro nazionale del Regno di Sassonia»; il non essere stato questo progetto preso in considerazione fu certo una delle cause che lo spinsero a prender parte ai moti del maggio 1849. I moti furono repressi, e Wagner fu costretto a fuggire; egli si recò dapprima da Liszt, a Weimar, poi andò a Parigi, e, dopo un breve soggiorno quivi, a Zurigo, dove rimase per parecchi anni. Le sue produzioni di quest' epoca sono gli scritti: «L' arte e la rivoluzione» (1849); «L' opera d' arte dell' avvenire» (1850); «Arte e clima» (1850); «Opera e dramma» (1851) e «Una comunicazione ai miei amici» (cenno autobiografico ed autocritico, 1851). Anche il testo completo dei «Nibelungi» vide la luce già nel 1853.

Il «Lohengrin», scritto fin dal 1847, venne rappresentato per la prima volta a Weimar il 28 agosto 1850, per merito di Liszt, devoto amico di Wagner; fu pure per merito di Liszt, che il «Tannhäuser» già nel 1853 venne rappresentato in molti teatri tedeschi. Nel 1853 Wagner fu chiamato a Londra a dirigere, durante la stagione musicale, la Società filarmonica. Nel 1860 egli visitò Parigi e Bruxelles, per fare propaganda per le sue opere; ma tre concerti, da lui organizzati nella *Salle*

Ventadour, gli costarono circa 10000 franchi; inoltre la rappresentazione del «Tannhäuser», avvenuta nel 1861 nel *Grand Opéra* di Parigi, e ordinata dall'imperatore stesso, incontrò una violenta opposizione da parte di una fazione del pubblico parigino, cosicchè dopo la terza rappresentazione Wagner si vide costretto a ritirare la sua opera. È durante questo nuovo soggiorno a Parigi (1860-61), ch'egli pubblicò lo scritto «Musica dell'avvenire». Frattanto Wagner fu amnistiato, e ritornò in Germania, fermandosi dapprima a Karlsruhe e Vienna.

In queste città venne accettata per la rappresentazione l'opera «Tristano e Isotta», terminata da lui nel 1859, opera che segna l'inizio del terzo periodo della creazione Wagneriana (risolversi della melodia nel «canto parlato», elevata specie di recitativo caratteristica di Wagner; lavoro tematico, affidato essenzialmente all'orchestra). Però in queste due città la messa in scena fu aggiornata. Nel 1862 egli visse a Biebrich sul Reno, ove attese alla composizione dei «Maestri cantori», che interruppe solo per recarsi a dare concerti a Praga e a Pietroburgo, e che continuò a Vienna nel 1863. Infine il maestro si vide d'un tratto vicino alla realizzazione dei suoi piani più arditi, allorchè nel 1864 il re Ludovico II di Baviera, salito allora al trono, lo chiamò a Monaco e gli fece dono di una villa sul lago di Starnberg. Per consiglio di Wagner venne chiamato a Monaco, nel 1865, il suo allievo H. v. Bülow, dapprima come pianista di Corte; ma nel 1866 lo si nominò direttore della R. Scuola musicale (da riformarsi sulla base delle proposte di Wagner), e direttore d'orchestra del teatro di Corte. Come è noto, nel 1869 la moglie di Bülow, Cosima (figlia di Liszt), si separò dal marito e si unì a Wagner (la cui prima moglie era morta nel 1866). «Tristano e Isotta» andò in scena per la prima volta il 10 giugno 1865. Subito dopo, Wagner si trasferì da Monaco a Triebschen presso Lucerna, ove terminò i «Maestri cantori», e condusse a buon punto i «Nibelungi».

Il 21 giugno 1868 vennero rappresentati per la prima volta in Monaco «I maestri cantori di Norimberga». Si può dire che dopo il «Rienzi» ogni nuova opera di Wagner fu una creazione di valore duraturo, e andò ad arricchire il repertorio teatrale; l'unica eccezione a questa regola è il «Tristano e Isotta», che per la maggior parte dei teatri tedeschi è ineseguibile. Il sogno della vita di Wagner, cioè la composizione della grande tetralogia: «L'anello del Nibelungo» (trilogia: «Valkiria», «Sigfrido», «Crepuscolo degli Dei» e introduzione: «L'Oro del Reno»), fu alfine realizzato, e l'Olimpo nordico rivisse nella coscienza del popolo. L'«Oro del Reno» andò in scena per la prima volta a Monaco il 22 settembre 1869, e l'impressione fu tale, da far prognosticare la riuscita della grandiosa impresa, alla quale Wagner pensava da tanto tempo: l'istituzione di spettacoli drammatico-musicali, da darsi periodicamente ogni tanti anni, istituzione assolutamente nazionale e dedicata in modo esclusivo all'arte tedesca. Nel 1871 Wagner si trasferì a Bayreuth, ch'egli aveva scelto come sede del teatro nazionale; il giorno di Pentecoste del 1872 fu collocata la prima pietra del teatro, con straordinario concorso di amici (e nemici) della musica wagneriana. Degno e principale ornamento di questa solennità fu una grandiosa esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven, con un'orchestra composta di artisti di prim'ordine (il timpanista era Hans Richter). Grazie all'infaticabile attività delle Società Wagneriane, si era infine riusciti a radunare la somma occorrente per l'impresa (900000 marchi), e dal 13 al 30 agosto 1876 ebbero luogo nel teatro «provvisorio» le prime tre rappresentazioni dell'azione completa: «L'anello del Nibelungo». Esse provocarono un diluvio di scritti e d'articoli pro e contro; il diluvio passò, e i «Nibelungi» fecero il loro ingresso trionfale in tutte le grandi città della Germania. L'ultima opera di Wagner è l'azione sacra teatrale: «Parsifal», la cui prima rappresentazione ebbe luogo ancora sotto la direzione personale del maestro,

il 26 luglio 1882. La vedova di Wagner ha finora vietato la rappresentazione del Parsifal in altre città. Come scrittore, Wagner non fu meno importante che come compositore. Non solo egli ha scritto tutti i libretti delle sue opere, ma ha anche esposto i suoi ideali, gl' ideali dell' avvenire dell' arte tedesca, in una bella serie di scritti, che eserciteranno ancora per lungo tempo un' azione decisiva sugli indirizzi dell' arte. La sua riforma è analoga a quella vagheggiata da Lully, Rameau e Gluck per l' opera francese; soltanto, Wagner procedette in modo più radicale, perchè limitò lo sviluppo indipendente dell' elemento musicale puro dovunque gli fu possibile. Perciò nelle sue opere non si osserva la divisione in singoli «numeri» separati e chiusi, nè i suoi canti hanno una qualsiasi forma stereotipa; invece tutto è adattato all' intima necessità dello sviluppo dell' azione. La musica non pretende di essere sola a produrre l' effetto artistico; essa aspira soltanto a raggiungere lo scopo comune in unione cogli altri fattori. Questa è certamente un' idea grandiosa, e degna di ammirazione. Fino a qual punto Wagner abbia realizzato le sue aspirazioni, risulta a sufficienza dall' imponente successo delle sue opere. Oggidì il suo stile domina realmente il gusto universale, e, volenti o nolenti, tutti i contemporanei ritraggono da lui, sia che tentino invano di sottrarsi al fascino della sua musica, sia che cerchino di seguire le sue orme, senza avere le attitudini a ciò necesarie.

172. In questi ultimi tempi la Germania ha sempre conservato l' egemonia musicale sulle altre nazioni?

Si può dire di sì. Tuttavia alcune nazioni, che nei secoli precedenti avevano esercitato una influenza assai scarsa o addirittura nulla sullo sviluppo della musica, in questi ultimi tempi hanno preso più viva parte al movimento musicale, dando luogo a vere correnti nazionali, che tendono a far sbocciare dal tesoro delle canzoni e danze popolari tradizionali una fioritura artistica autonoma. Queste correnti trovarono accoglienza favorevole

e acquistarono terreno specialmente per opera della scuola neo-tedesca, continuatrice di Liszt e Wagner. Ma finora non v'è alcun serio pericolo, che una di queste nazioni musicalmente giovani possa togliere alla Germania il primato musicale; non è facile creare una letteratura tale da oscurare quella dei grandi maestri tedeschi da Bach in poi. Tuttavia le correnti nazionali hanno portato nella produzione moderna una certa freschezza di ispirazione e qualche germe sano e fecondo. Noi abbiamo già menzionato (n. 169) Gade, il primo rappresentante della musica scandinava, che prende le mosse non da Liszt e Wagner, ma bensì da Schumann e Mendelssohn; lo scandinavismo dei suoi segnaci fu, è vero, più pronunciato, ma si mantenne in tutto fedele agli ideali dei romantici, almeno nei danesi J. P. E. Hartmann (1805-1900), Emil Hartmann suo figlio (1836-1898), e A. Winding (1835-99), e anche nei norvegesi Edward Grieg (n. nel 1843) e Christian Sinding (n. nel 1856); mentre il norvegese J. S. Svendsen (n. nel 1840) e parecchi altri moderni compositori scandinavi s'accostano piuttosto all'indirizzo artistico di Liszt e Berlioz.

I compositori russi aspirano molto più radicalmente all'emancipazione dalla musica tedesca, ad eccezione di Anton Rubinstein (n. nel 1829, m. il 20 nov. 1894), che deve assolutamente essere annoverato fra gli epigoni della scuola romantica tedesca. La musica nazionale russa cominciò con J. M. Glinka (1804-57), che non solo scrisse opere russe («La vita per lo Czar»), ma fece anche scuola colle sue opere orchestrali e colle sue canzoni. Fra i suoi seguaci sono degni di menzione: Al. Dargomyzski (1813-69), Al. Borodin (1834-87), Cesar Cui (n. nel 1835), Mily Balakireff (n. nel 1837), Modeste Mussorgski (1839-81), Nik. Rimsky-Korsakoff (n. nel 1844), e Peter Tschaikoffsky (1840-93); quest'ultimo però in molte delle sue opere si avvicina allo stile dei romantici. La Boemia già da secoli aveva dato al mondo un gran numero di eccellenti musicisti, che però si confusero col mondo musicale europeo; e non

ebbero una fisionomia nazionale; ultimamente anch' essa cominciò a crearsi una musica nazionale, specialmente coi due compositori Friedrich Smetana (1824-84) e Anton Dworschak (n. nel 1841); quest' ultimo si acquistò gran fama colle sue opere orchestrali e da camera. Anche in Francia (César Franck), nel Belgio (Peter Benoit, Vincent d' Indy), in Inghilterra (Mackenzie, Stanford, Cowen) e in Italia (Sgambati, Martucci) si sono delineate tendenze moderne; e anche in America incomincia a destarsi una produzione autonoma. Per ora però la produzione musicale mondiale è ancora assolutamente sotto l' impero dei grandi compositori tedeschi, classici e romantici, e non v' è alcun indizio che stia per iniziarsi una nuova fase della storia dell' arte.

Appendice A.

I nomi più importanti della storia della musica.

Terpandro, 600 av. Cr. circa.
Pitagora, 580—510 av. Cr. circa.
Aristosseno, 350—300 av. Cr. circa.
Tolomeo, 2° sec. av. Cr.
Alipio, 360 dopo Cr. circa.
Sant' Ambrogio di Milano, 333—397.
Boezio, 475—524.
San Gregorio Magno, papa dal 590 al 604.
Notker Balbulus, 840—912.
Hucbald di St. Amand, 840—930.
Guido d' Arezzo, 995—1050 circa.
Franco di Parigi, verso il 1250.
Franco di Colonia, verso il 1250.
Johannes de Muris I. [Normannus], 1290—1350 circa.
Johannes de Muris II. [de Francia], 1290—1350 circa.
Filippo di Vitry, 1290—1361.
John Dunstable, m. nel 1458.
Gilles Binchois, 1400—62 circa.
Guglielmo Dufay, n. verso il 1400, m. il 27 nov. 1474.
Paul Hofhaimer, 1459—1537.
Heinrich Isaak, 1440—1517 circa.
Heinrich Finck, 1440—1520 circa.
Franchino Gafori, 1451—1522.
Ottaviano Petrucci, 1466—1539.
Hermann Finck, m. il 28 dic. 1558.
Giovanni Animuccia, ? —1570.
Johann Okeghem, 1430—95 circa.
Josquin Deprés, n. verso il 1460, m. il 27 agosto 1521.
Jakob Hobrecht, 1450—1505 circa.
Pierre de La Rue, 1460—1520 circa.
Ludwig Senfl, 1492—1555 circa.
Andrea Gabrieli, n. verso il 1510, m. nel 1586.
Giov. Pierluigi da Palestrina, n. verso il 1515, m. il 2 febbr. 1594.
Joseffo Zarlino, n. il 22 marzo 1517, m. il 14 febbr. 1590.
Orlando Lasso, 1520 — 14 giugno 1594.

Giovanni Gabrieli, 1557 — 12 agosto 1612
Emilio dei Cavalieri, m. l' 11 marzo 1602.
Giulio Caccini, 1550 — 8 dic. 1618.
Jacopo Peri, 20 agosto 1561 — 12 ag. 1633.
Ludovico Grossi (Fra.) da Viadana, 1564—1645.
Claudio Monteverdi, 1567 — 29 nov. 1643.
Girolamo Frescobaldi, 1583—1644.
Heinrich Schütz, 8 ott. 1585 — 6 nov. 1672.
J. Bapt. Lully, 1633 — 22 marzo 1687.
Arcangelo Corelli, 1653 — 18 genn. 1713.
Henry Purcell, n. verso il 1658, m. il 21 nov. 1695.
Alessandro Scarlatti, 1659 — 24 ott. 1725.
Giov. Batt. Buononcini, 1660—1750 (circa).
François Couperin (il grande), 10 nov. 1668—1733.
J. Ph. Rameau, 25 sett. 1683 — 12 sett. 1764.
Domenico Scarlatti, 1685—1757.
Georg Friedrich Händel, 22 febbr. 1685 — 14 apr. 1759.
Johann Sebastian Bach, 21 marzo 1685 — 28 luglio 1750.
Benedetto Marcello, 24 luglio 1686 — 24 luglio 1739.
Gius. Tartini, 12 apr. 1692 — 16 febbr. 1770.
Joh. Ad. Hasse, battezzato il 25 marzo 1699, m. il 16 dic. 1783.
Padre G. B. Martini, 24 aprile 1706 — 4 ottobre 1784.
Giov. Batt. Pergolesi, 4 genn 1710 — 17 apr. 1736.
K. Ph. Emanuel Bach, 8 marzo 1714 — 14 dic. 1788.
Chr. Will. Gluck, 2 luglio 1714 — 15 nov. 1787.
Franç. André Danican Philidor, 7 sett. 1726 — 31. ag. 1795.
Nicola Piccini, 16 genn. 1728 — 7 maggio 1800.
Joh. Ad. Hiller, 25 dic. 1728 — 16 giugno 1804.
Jos. Haydn, 1 apr. 1732 — 31 mag. 1809.
André Ern. Mod. Grétry, 8 febbr. 1741 — 24 sett. 1813.
Giov. Paisiello, 9 mag. 1741 — 5 giu. 1816.
Domenico Cimarosa, 17 dic. 1749 — 11 genn. 1801.
Muzio Clementi, 1752 — 10 marzo 1832.
Wolfg. Am. Mozart, 27 genn. 1756 — 5 dic. 1791.
Luigi Cherubini, 14 sett. 1760 — 15 mar. 1842.
Et. Nic. Méhul, 22 giu. 1763 — 18 ott. 1817.
Ludwig van Beethoven, 17 dic. 1770 — 26 mar. 1827.
Gasparo Spontini, 14 nov. 1774 — 24 genn. 1851.
Franç. Adrien Boïeldieu, 16 dic. 1775 — 8 ott. 1834.
Dan. Franç. Esprit Auber, 29 genn. 1782 — 13 mag. 1871.
Ludwig Spohr, 5 apr. 1784 — 22 ott. 1859.
K. Maria von Weber, 18 dic. 1786 — 5 giugno 1826.
L. J. Ferd. Hérold, 28 genn. 1791 — 19 genn. 1833.
Jakob Meyerbeer, 5 sett. 1791 — 2 mag 1864.
Gioachino Rossini, 29 febbr. 1792 — 13 nov. 1868.
Heinrich Marschner, 16 ag. 1796 — 14 dic. 1861.
Franz Schubert, 31 genn. 1797 — 19 nov. 1828.
Gaetano Donizetti, 25 novembre 1797 — 8 aprile 1848.

Fromental Halévy, 27 mag. 1799 — 17 mar. 1862.
Vincenzo Bellini, 3 nov. 1801 — 24 sett. 1835.
Adolphe Adam, 24 lug. 1803 — 3 magg. 1856.
Hector Berlioz, 11 dic. 1803 — 9 mar. 1869.
Felix Mendelssohn-Bartholdy, 3 febbr. 1809 — 4 nov. 1847.
Frédéric Chopin, 1 mar. 1809 — 17 ott. 1849.
Robert Schumann, 8 giu. 1810 — 29 lug. 1856.
Ambroise Thomas, 5 Agosto 1811 — 12 Febraio 1896.
Franz Liszt, 22 ott. 1811 — 1 ag. 1886.
Richard Wagner, 22 mag. 1813 — 13 feb. 1883.
Giuseppe Verdi, 9 ottobre 1813 — 27 gennaio 1901.
Charles Gounod, 17 giugno 1818 — 17 ottobre 1893.
César Franck, 10 dicembre 1822 — 9 novembre 1890.
Anton Bruckner, 4 sett. 1824 — 11 ott. 1896.
Johannes Brahms, 7 mag. 1833 — 3 apr. 1897.
Richard Strauss, n. l' 11 giugno 1864.

Appendice B.

Bibliografia di storia musicale.

1. Storia generale della musica.

Martini, Padre Giambattista, «Storia della musica» (3 vol. 1757, 1770 e 1781).

Hawkins, John, «*General history of the science and practice of music*» (5 vol., 1776). (Storia generale della scienza e della pratica musicale.)

Burney, Charles, «*General history of music*» (4 vol., 1776—88). (Storia generale della musica.)

Forkel, Joh. Nik., «*Allgemeine Geschichte der Musik*» (Storia generale della musica; solo fino al secolo XVI; 5 vol., 1788—1801).

Ambros, Aug. Wilh., «*Geschichte der Musik*» (Storia della musica, arrivante fino al principio del secolo XVII; 5 vol., 1862—1882).

Fétis, Franç. Jos., «*Histoire générale de la musique*» (arrivante solo fino al secolo XV; 5 vol., 1869—75).

— «*Biographie universelle des musiciens*» (2ª ediz., 6 vol. 1860—65, Suppl. 2 vol. 1878—81).

Brendel, K. Fr., «*Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*». (Storia della musica in Italia, Germania e Francia; 2 vol. 1852, 7ª ediz. 1888).

Dommer, Arrey von, «*Handbuch der Musikgeschichte*» (Manuale di storia della musica; 1867, 2ª ediz. 1878).
Langhaus, Wilhelm, «*Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrh.*» (Storia della musica dei secoli XVII, XVIII e XIX; 2 vol., 1882—1886).
Mendel-Reissmann, «*Musikalisches Konversationslexikon*» (Lessico di conversazione musicale; 11 vol. 1870—79, Suppl. 1883).
Grove, Sir George, «*Dictionnary of music*» (Dizionario musicale; 4 vol., 1879—89).
Riemann, Hugo, «*Geschichte der Musik seit Beethoven*» (Storia della musica dopo Beethoven, dal 1800 al 1900; 1901).
— Lessico musicale (5ª ediz. 1900).

2. Storia degli strumenti.

Wasielewski, J. von, «*Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*» (Storia della musica istrumentale nel secolo XVI; 1878); «*Die Violine und ihre Meister*» (Il violino e i suoi maestri; 1869, 2ª ediz. 1883); «*Die Violine im 17. Jahrhundert*» (Il violino nel secolo XVII; 1874).
Vidal, L. Ant., «*Les instruments à archet*» (3 vol., 1876—78).
Rühlmann, Julius, «*Geschichte der Bogeninstrumente*» (Storia degli strumenti ad arco; 1882, con atlante di figure).
Lavoix fils, Henri, «*Histoire de l'instrumentation*» (1878, opera premiata).
Coussemaker, Ed. de, «*Essai sur les instruments de musique au moyen-âge*» (negli «Annali archeologici» di Didron).
Ponsicchi, «Il pianoforte, sua origine e sviluppo» (1876).
Mahillon, Victor, *Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles* (2ª ediz., 1893).
Seiffert, Max, «*Geschichte der Klaviermusik*» (Storia della musica per pianoforte) 1 vol. 1899, come 3ª ediz. della «*Geschichte des Klavierspiels*» (Storia dell' arte pianistica) di K. F. Weitzmann.
Fleischer, Oskar, «*Führer durch die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente*» (Guida della Rª Collezione di strumenti antichi), 1892.
Engel, Karl, «*A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum*» (Catalogo descrittivo degli strumenti musicali del Museo di South Kensington; 1874); «*Catalogue of the special exhibition of ancient musical instruments*» (Catalogo dell' Esposizione speciale di strumenti musicali antichi; 2ª ediz., 1873).
Hipkins, M. A. J., «*Musical instruments, historic, var and unit*» (Storia degli strumenti musicali), 1888.
— «*A description and history of the Pianoforte*, ecc.» (Descrizione e storia del pianoforte, ecc.), 1896.

Ritter, Aug. Gottfr., « *Geschichte des Orgelspiels im 14.—18. Jahrhundert* » (Storia dell' arte organaria dal secolo XIV al XVIII), 1884.
Wewertem, J. F., « *Zwei veraltete Musikinstrumente* » (Due strumenti musicali caduti in disuso), nel *Monatsschrift für Musikgeschichte* (Periodico mensile di storia musicale), 1881.
Schafhäutl, K. von, « *Bericht über die Musikinstrumente auf der Industrie-Ausstellung zu München* » (Cenno sugli strumenti musicali dell' Esposizione industriale di Monaco), 1854.
Eichborn, Hermann, « *Die Trompete alter und neuer Zeit* » (La tromba antica e la moderna), 1881.
— « *Zur Geschichte der Instrumentalmusik* » (Contributo alla storia della musica istrumentale), 1885.
— « *Das Klarinblasen auf der Trompete* » (1895).

3. Storia dei sistemi musicali e della notazione musicale.

Gevaert, Fr. A., « *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* » (2 vol, 1875—81).
Stumpf, Karl, « *Geschichte des Konsonanzbegriffs* » (Storia del concetto della consonanza), 1897.
Jan, Karl von, « Musici scriptores Graeci » (1895).
— « *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine* » (1895).
Fortlage, K., « *Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt* » (Il sistema musicale dei Greci nella sua forma originaria), 1847.
Bellermann, Fr., « *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* » (Le scale e le note musicali dei Greci), 1847.
Paul, Oscar, « *Die absolute Harmonik der Griechen* » (L'armonica assoluta dei Greci), 1866.
Westphal, Rud., « *Die Musik des griechischen Alterthums* » (La musica dell' antichità greca), 1883.
— « *Aristoxenos von Tarent* » (1883—92, 2 parti).
Riemann, Hugo, « *Studien zur Geschichte der Notenschrift* » (Studi sulla storia della notazione), 1878.
— « *Notenschrift und Notendruck* » (Notazione e stampa musicale), 1896.
— « *Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert* » (Storia della teoria musicale dal secolo IX al XIX), 1898.
Fleischer, Oskar, « *Neumenstudien* » (Studi sui neumi); 2 vol., 1895—97.
Murphy, conte G., « *Spanische Lautenmusik* » (Musica per liuto spagnuola), 1901.
Wasielewski, « *Geschichte der Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert* » (Storia della musica istrumentale nel secolo XV), 1878.
Coussemaker, Ed. de, « *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* », 1852.
— « *L'art harmonique aux XII*e. *et XIII*e. *siècle* » (1878).

Jacobsthal, Gust., «*Die Mensuralnotenschrift im 12. und 13. Jahrhundert*» (La notazione mensurale nei secoli XII e XIII), 1871.

— «*Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche*» (L'alterazione cromatica nel canto liturgico della Chiesa occidentale), 1897.

Bellermann, Heinrich, «*Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*» (Le note mensurali e i segni della misura nei secoli XV e XVI), 1858.

Adler, Guido, «*Studie zur Geschichte der Harmonie*» (Studio sulla storia dell'armonia); 1881, riguardante il *fauxbourdon*.

Angeloni, L., «Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo» (1811).

Falchi, M., «Studi su Guido Monaco» (1882).

Kiesewetter, R. G., «*Die Musik der Araber*» (La musica degli Arabi), 1842.

Müller, Hans, «*Die Musik Wilhelms von Hirschau*» (La musica di Guglielmo di Hirschau), 1884.

— «*Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*» (Scritti musicali autentici ed apocrifi di Hucbald), 1884.

— «*Eine Abhandlung über Mensuralmusik*» (Monografia sulla musica mensurale), 1886.

Paléographie musicale, edita dai Benedettini di Solesmes, e redatta da Dom André Mocquereau (è in pubblicazione fin dal 1889, e contiene facsimili dei più antichi Antifonari in neumi, accompagnati da importanti monografie).

Brambach, Wilhelm, «*Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter*» (Il sistema musicale e i toni dell'Occidente cristiano nel medioevo), 1881.

— «*Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule*» (La letteratura musicale del medioevo fino al fiorire della scuola di cantori di Reichenau), 1883.

— «*Hermanni Contracti musica*» (1884).

Hirschfeld, Robert, «*Johannes de Muris*» (1884).

Gerbert, Martin (abate mitrato), «*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*» (2 vol., 1774).

— «*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*» (3 vol., 1784).

Coussemaker, Ed. de, «*Scriptores de musica medii aevi*» (4 vol., 1866—76).

Lambillotte, L., «*Antiphonaire de St. Grégoire*» (1851; con facsimile di un Antifonario di S. Gallo).

Krisper, A., «*Die Kunstmusik in ihrem Prinzipe, ihrer Entwickelung und ihrer Konsequenz*» (L'arte musicale: suoi principii, suo sviluppo e forme definitive), 1882.

Helmholtz, Heinrich, «*Die Lehre von den Tonempfindungen*»

(La dottrina delle sensazioni sonore); 1863, 5ª ediz. 1896; prospetto storico negli ultimi capitoli.
Stumpf, Karl, «*Tonpsychologie*» (Psicologia del suono); 1.—2. vol., 1883, 1892.

4. Storia delle forme musicali e biografie dei musicisti.

Gerbert, M. (v. n. 3).
Van der Straeten, Edm., «*La musique aux Pays-Bas*» (7 vol., 1867—85).
Monatshefte für Musikgeschichte (Periodico mensile di storia musicale). Edito dalla Società di ricerche musicali, redatto da Rob. Eitner: esce dal 1869 e contiene un gran numero di monografie.
Kiesewetter, «*Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*» (I meriti musicali degli Olandesi), 1826.
— «*Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils*» (Vicende e natura del canto profano, dai primi tempi del medioevo fino all' invenzione dello stile drammatico), 1841.
Baini, Giuseppe, «Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina» (1828).
Winterfeld, Karl von, «*Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*» (Giovanni Gabrieli e i suoi tempi), 3 vol., 1834.
— «*Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*» (Il canto sacro evangelico e i suoi rapporti coll' arte della composizione musicale), 3 vol., 1843—47.
— «*Joh. P. von Palestrina*» (1832).
Sandberger, Ad., «*Beiträge zur Geschichte der k. bayrischen Hofkapelle unter Orlando de Lasso*» (Contributo alla storia della R. Cappella di corte bavarese sotto Orlando di Lasso); 1894—95, 3 vol.
Spitta, Philipp, «*J. S. Bach*» (2 vol., 1873—1880).
Spitta, Friedrich, «*Die Passionen, etc., von Heinrich Schütz*» (1887).
Köchel, Ludwig Ritter von, «*Johann Joseph Fux*» (1872).
— «*Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543—1867*» (La Cappella musicale della Corte imperiale a Vienna, dal 1543 al 1867), 1868.
Chrysander, Friedrich, «*G. Fr. Händel*» (2 vol. e $^1/_2$ [ancora in corso di pubblicazione], 1858—67).
— *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (Annali di scienza musicale); 2 vol., 1863 e 1867.
— *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (Periodico trimestrale di scienza musicale); si pubblica dal 1885.
Bitter, K. H., «*J. S. Bach*» (2 vol., 1865, 2ª ediz. 4 vol., 1881).
— *K. Ph. E. Bach und Friedemann Bach und deren Brüder*» (2 vol., 1868).

Gervinus, G. G., «*Händel und Shakespeare*» (1868).
Rochlitz, Joh. Fr., «*Für Freunde der Tonkunst*» (Per gli amici dell' arte musicale), 4 vol., 1824—32, 3° ediz. 1868).
Pohl, K. Ferd., «*Joseph Haydn*» (2 mezzi volumi, 1875, 1882 [non terminato]).
— «*Mozart und Haydn in London*» (2 vol., 1867).
Jahn, Otto, «*W. A. Mozart*» (4 vol., 1856—59; 2ª ediz., 2 vol., 1867).
Nissen, G. N. von, «*Biographie W. A. Mozarts*» (1828).
Ulibischeff, Al. von, «*Nouvelle biographie de Mozart*» (3 vol., 1844).
Thayer, A. W., «Vita di L. van Beethoven» (3 vol., 1866, 1872, 1878 [ancora incompiuta]).
Lenz, W. von, «*Beethoven et ses trois styles*» (2 vol., 1852—55).
— «*Beethoven, eine Kunststudie*» (5 vol., 1855—60).
— «*Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit*» (I grandi virtuosi di pianoforte dei nostri tempi: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt), 1872.
Schmid, Ant., «*Chr. Wilh. Ritter von Gluck*» (1854).
— «*Ottaviano dei Petrucci, der Erfinder des Notendruck*» (Ottaviano dei Petrucci, l' inventore della stampa musicale), 1845.
Nottebohm, M. G., «*Beethoveniana*» (2 vol., 1872 e 1887).
— «*Mozartiana*» (1880).
Friedländer, Max, «*Beiträge zur Biographie Franz Schuberts*» (Contributo alla biografia di Franz Schubert).
Kreissle von Hellborn, Heinr., «*Franz Schubert*» (abbozzato nel 1861, ampliato nel 1865).
Jähns, F. W., «*K. M. von Weber in seinen Werken*» (C. M. von Weber nelle sue opere), 1871.
— «*K. M. von Weber*» (biografia, 1873).
Weber, Max Maria, «*K. M. von Weber*» (3 vol., 1866—68; contiene scritti di Weber).
Lampadius, «*F. Mendelssohn-Bartholdy, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens*» (Della vita e delle opere di F. Mendelssohn-Bartholdy), 1886.
Hensel, S., «*Die Familie Mendelssohn*» (3 vol., 1879).
Devrient, Ed., «*Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn*» (I miei ricordi su F. Mendelssohn), 1869.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, «*Reisebriefe*» (Lettere di viaggio, 1830—32), 2 vol., 1861.
— «*Briefe*» (Lettere, 1833—47), 1863.
Wasielewski, Joseph von, «*Robert Schumanns Biographie*» (1858, 3° ediz. 1880).
Niecks, Friedrich, «*Friedrich Chopin*» (1888).
Schumann, Robert, «*Gesammelte Schriften*» (Scritti completi), 4 vol., 1854, 3ª ediz. 2 vol., 1875).
Schumann, Klara, «*Robert Schumanns Jugendbriefe*» (Lettere giovanili di R. Schumann), 1885.

Reimann, Heinrich, «*Schumann*» (1887).
— «*Brahms*» (1897).
Wagner, Richard, «*Gesammelte Schriften*» (Opere complete), 10 vol., 1871—81; 1 vol. di Supplemento, «*Entwürfe, Gedanken, Fragmente*» (Schizzi, pensieri, frammenti). «Epistolario fra Riccardo Wagner e Franz Liszt» (2 vol., 1887).
Glasenapp, K. F., «*Richard Wagners Leben und Wirken*» (La vita e l'azione di R. Wagner), 2 vol., 3ª ediz. in 6 libri, libro 1—4 dal 1894 al 1899.
Schuré, Ed., «*Le drame musical*» (2 vol, 1875).
Jullien, Ad., «*Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*» (1886).
— «*Hector Berlioz, la vie et le combat, les œuvres*» (1888).
Nietzsche, Fr., «*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*» (La nascita della tragedia dallo spirito della musica), 1872.
Chamberlain, Houston Stewart, «*Richard Wagner*» (1896).
— «*Das Drama Richard Wagners*» (1892).
Liszt, Franz, «*Gesammelte Schriften*» (Scritti completi), 6 vol., 1880—83, editi per cura di Lina Ramann.
Ramann, Lina, «*Franz Liszt*» (2 vol. in 3 parti, 1880, 1888, 1894).
Berlioz, Hector, Opere complete (1864, 4 vol.).
Hiller, Ferd., «*Aus dem Tonleben unsrer Zeit*» (Dalla vita musicale dei nostri giorni), 2 vol., 1867.
— «*Künstlerleben*» (Vita d'artista), 1883.
— «*Goethes musikalisches Leben*» (Vita musicale di Goethe), 1883.
La Mara, «*Musikalische Studienköpfe*» (Ritratti di musicisti), 5 vol., 1873—80.
— «*Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten*» (Lettere di musicisti degli ultimi cinque secoli), 2 vol., 1886.
Naumann, Emil, «*Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart*» (Compositori tedeschi da Seb. Bach fino ai nostri giorni), 1871.
— «*Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*» (Compositori italiani da Palestrina fino ai nostri giorni), 1876.
Hanslick, Ed., «*Geschichte des Konzertwesens in Wien*» (Storia del concerto a Vienna) 1869.
— «*Aus dem Konzertsaal*» (1870), «*Fünfzehn Jahre Musik*» (Quindici anni di musica), 1896; «*Am Ende des Jahrhunderts*» (Alla fine del secolo), 1899.
— «*Die moderne Oper*» (1875—92, 6 vol. con titoli propri).
Kretzschmar, Heinrich, «*Der Führer durch den Konzertsaal*» (Guida attraverso le sale di concerto), 2 vol., in 3 parti, 1887—89; 2ª ediz., 1 vol. [2 parti], 1898.
Clement, F., e Larousse, P., «*Dictionnaire des opéras*» (1869).
Riemann, Hugo, «*Opernhandbuch*» (Manuale di opere teatrali), 1886.

Hesse & Becker, Leipzig.